



Art populaire, art contemporain et pratiques politiques au Moyen-Orient, entre orientalisme et révolution égyptienne, 2000-2014

Victoria Ambrosini Chenivresse

► To cite this version:

Victoria Ambrosini Chenivresse. Art populaire, art contemporain et pratiques politiques au Moyen-Orient, entre orientalisme et révolution égyptienne, 2000-2014. Art et histoire de l'art. EHESS, 2015. Français. NNT: . tel-01168383

HAL Id: tel-01168383

<https://theses.hal.science/tel-01168383>

Submitted on 25 Jun 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

École des Hautes Études en Sciences Sociales

Centre de Recherches des Arts et du Langage

Doctorat en anthropologie de l'art

Victoria Ambrosini Chenivresse

Art populaire, art contemporain et pratiques politiques au Moyen-Orient : entre orientalisme et Révolution égyptienne, 2000- 2014

Soutenance le 27 mai 2015

Jury :

Jocelyne Dakhli, Directrice d'études à l'EHESS, codirectrice de la thèse

Thierry Dufrêne, Professeur à l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense

Franck Mermier, Directeur de recherche au CNRS

Silvia Naef, Professeure à l'Université de Genève

Nicolas Puig, Chargé de recherche à l'IRD

Denis Vidal, Directeur de recherche à l'IRD, codirecteur de la thèse

Remerciements

Mes premiers mots de gratitude sont destinés à mes deux directeurs de thèse, Jocelyne Dakhli et Denis Vidal, qui m'ont fait confiance dans mon désir de faire une thèse, après une longue interruption de mes études, ont accompagné ma réflexion et m'ont soutenu d'un bout à l'autre de ce travail, de façon complémentaire et stimulante.

Je remercie également le Centre de Recherche des Arts et du Langage, qui m'a accueilli et m'a donné l'occasion d'assister à de nombreux colloques et conférences, divers et passionnants.

Je tiens également à remercier Nicolas Puig et Frank Mermier qui m'ont « amener » à l'anthropologie, en m'associant à certains de leurs travaux, à Beyrouth et à Damas, dans le cadre de l'Institut Français du Proche-Orient. En ami, Nicolas Puig a toujours été présent pour me conseiller ou répondre à mes questions.

Je remercie tout particulièrement les artistes, dont les entretiens constituent l'une des sources principales de cette thèse, pour leur générosité et leur patience à mon égard.

Ma reconnaissance va également à Frank Smith, qui a eu la gentillesse de faire une relecture éclairée de l'ensemble du texte.

Parmi les encouragements de mon entourage, mes pensées vont vers Julien, Lou et Carmen Chenivresse, qui m'ont donné le courage d'accomplir ce travail de recherche, par leur affection et leur confiance renouvelée.

Résumé et mots clés

Art populaire, art de la subversion, à l'échelle locale et internationale

À partir des années 1990, l'art populaire, ainsi dénommé par les artistes contemporains d'Égypte et du Moyen-Orient, désigne une pratique antiélitiste qui détourne les esthétiques populaires, s'ancre dans le *pop art* et l'irruption de la vie quotidienne dans les représentations. Parmi ces esthétiques, le kitsch est emblématique. Entré dans l'art au début du XXe siècle, de nombreux artistes du Moyen-Orient s'en emparent bien qu'il concentre une critique esthétique et éthique. Il s'agit pour les artistes de produire une surenchère visuelle porteuse d'ambivalence et de faire flotter le sens de l'œuvre. Ainsi, la représentation de l'identité culturelle fait apparaître une ostentation, qui introduit une distance et une nuance, par laquelle l'artiste peut affirmer son appartenance, répondre aux injonctions des marchés locaux et internationaux et introduire une dimension ironique. De même, de nombreux sujets de l'art détournent une esthétique populaire, de façon à créer une tension qui dramatise, par le contraste entre l'apparente légèreté et la gravité contenue. Il s'agit également de subvertir la hiérarchie des valeurs de l'art, non pour en affirmer le relativisme mais pour mieux renverser l'ordre social. Avec la rupture que constituent les Printemps arabes de 2011, l'art révolutionnaire, notamment l'art urbain, qui explose, renforce et amplifie avec éclat en Égypte le projet démocratique de l'art populaire, relayé par internet, pour une audience tant locale qu'internationale. L'avant-garde politique et artistique coïncident. Le dialogue public entre les graffeurs et les gens de la rue nourrit la visée libertaire de certains d'entre eux avant que l'essoufflement révolutionnaire et le retour à un pouvoir militaire en 2014 ne marquent son reflux.

Mots clés :

Art populaire, Kitsch, peuple, orientalisme, stéréotypes, Révolution, art urbain, graffeurs.

Abstract and key words

Popular art, art of subversion, on a local and international scale

Since the 1990s, 'popular art' is the name given by contemporary Egyptian and Middle Eastern artists when they refer to 'anti-elitist' artistic practices inspired by popular esthetics and which are taking root in *pop art* and in daily life in representations. Kitsch is the most emblematic form of it. Entering the realm of art in the early 20th century, it was adopted by many Middle Eastern artists despite being the focus of esthetic and ethical criticism. The aim of the artists was to produce a visual escalation that carried ambivalence and a wavering sense of meaning. The representation of cultural identity was thus given to ostentation, introducing distance and nuance through which the artists could assert their belonging, provide an answer to the orders of the local and international markets, and inject an element of irony. Similarly, many of the subjects diverted a popular esthetic, creating a dramatizing tension through contrast between the apparent frivolity and gravity contained within. It was also a matter of subverting the hierarchy of artistic values — not to assert the relativism thereof, but to rather further disrupt the social order. With the upheaval of the Arab Spring in 2011, revolutionary art, and particularly urban art, exploded, reinforced and amplified the democratic intention of popular art in Egypt, relayed by the Internet to both a local and international audience, resulting in a coexistence of the political and artistic avant-garde. The public dialogue between the graffiti artists and people in the street fueled the libertarian ambition of some, before waning revolutionary enthusiasm and the return to military power in 2014 caused its decline.

Key words:

Popular art, kitsch, people, orientalism, stereotypes, revolution, urban art, graffiti artists.

Table des matières

Remerciements	3
Résumé et mots clés	5
Abstract and Keywords	7
Table des matières.....	9
Table des images	13
Introduction : Subversion de l'art contemporain d'Égypte et du Moyen-Orient et renversement de l'ordre social local et mondial	17
<i>La vocation internationale et contemporaine de l'art et l'effervescence artistique, médiatique et éditoriale, 2000-2014</i>	<i>21</i>
<i>Identité et contemporanéité</i>	<i>27</i>
<i>Les Révolutions égyptiennes et syriennes.....</i>	<i>33</i>
<i>La prégnance des esthétiques populaires. L'art populaire, politique et révolutionnaire ...</i>	<i>38</i>
<i>Détournement de la culture visuelle populaire</i>	<i>39</i>
<i>Ostentation culturelle, « jouer du 'topos' sans y sacrifier¹ »</i>	<i>46</i>
<i>L'égalité esthétique et la relation dialogique de l'art urbain</i>	<i>48</i>
<i>Rédemption par le peuple et mouvement libertaire.....</i>	<i>51</i>
<i>Organisation du propos</i>	<i>54</i>
 Première partie. Auto-orientalisme et visibilité internationale dans l'art contemporain du Moyen-Orient, 2000-2014	 57
Chapitre 1. L'internationalisation de l'art contemporain du Moyen-Orient, XIXe-XXe siècles	63
<i>1.1 L'orientalisme et l'appropriation nationaliste des stéréotypes XIXe-XXe siècles</i>	<i>64</i>
1.1.1 Rappels historiques XIXe-XXe siècles.....	64
1.1.1.1 Des pratiques figuratives et populaires ancrées dans le passé	65
1.1.1.2 Emprunt extérieur et authenticité 1950-1990	66
1.1.1.3 La privatisation de l'art et les évolutions locales et internationales depuis les années 1990	68
1.1.2. L'hybridation des cultures comme dépassement de l'imaginaire colonial	77

¹ Dakhliya, Jocelyne, « Pleinement contemporains », in Dakhliya, Jocelyne, dir., Créations artistiques contemporaines en pays d'Islam : des arts en tension, Kimé, coll. "Esthétiques", France, 2006, p. 50.

1.2. Les limites de la « mondialisation » de l'art	80
1.2.1. Évolution relative du contexte mondial de création et de réception des œuvres	81
1.2.1.1 La visibilité internationale des artistes du Moyen-Orient	82
1.2.1.2 La mondialisation du marché : l'art contemporain est-il occidental ?.....	83
1.2.2 Les artistes, acteurs de la mondialisation néocoloniale ?	85
1.2.2.1 Une persistance des représentations néocolonialistes	86
1.2.2.2 Art politique, pratiques identitaires ?	92

Chapitre 2. L'ostentation culturelle : les clichés dans l'art contemporain

du Moyen-Orient, XXe-XXIe siècles 101

2.1 Auto-orientalisme de l'art contemporain au Moyen-Orient	102
2.1.1. La reproduction des œuvres orientalistes	103
2.1.1.1 L'orientalisme originel	103
2.1.1.2 La réappropriation d'une tradition artistique occidentale	105
2.1.2 Les motifs artistiques de l'orientalisme contemporain	107
2.1.2.1 Stéréotypes du genre	110
2.1.2.2 Subvertir le cliché terroriste	123
2.2 Occidentalisme et primitivisme dans l'art contemporain du Moyen-Orient	124
2.2.1 Stéréotypes de l'Occident	124
2.2.2 Le primitivisme dans l'art contemporain	126
2.2.2.1 Primitivisme de l'altérité	127
2.2.2.2 L'alternative primitiviste de l'art rural	130

Deuxième partie : Art populaire, art politique, en Égypte

et au Moyen-Orient 133

Chapitre 3. Représentations de la culture de masse : une

lutte de classes internationale 135

3.1 Le goût des icônes populaires. Dialectique du local et du global	136
3.1.1 La diffusion des icônes locales	136
3.1.2 La réappropriation des icônes globales	148
3.2 La revanche des « dominés » ?	154
3.2.1 Hani Rashed et le détournement de la culture visuelle populaire et numérique	156
3.2.2 Le goût du logo chez Rami Dozy	161
3.2.3 Ahmed Sabry « sémionaute » de la télévision	166

Chapitre 4. La subversion esthétique et politique dans l'art contemporain du

Moyen-Orient et de l'Égypte 169

4.1 La subversion du kitsch dans l'art contemporain au Moyen-Orient	169
4.1.1 Ambivalence esthétique du kitsch et de l'art populaire	169

4.1.2 Dramatisation de la violence	180
4.1.3 Perversion kitsch, la beauté de la souffrance	182
4.2 Le choix de l'art pauvre en Égypte	185
4.2.1 L'utilisation d'un matériau modeste	186
4.2.2 Le recyclage des déchets	188
4.2.3 Le goût des mets populaires	197
4.3 L'art populaire au service du combat contre la dictature (2000-2014)	200
4.3.1 Représenter et esthétiser la pauvreté	200
4.3.2 Instrumentalisation du peuple ?	209
4.3.3 Les <i>motifs</i> de la contestation	216
4.3.4 Anticiper la Révolution, les artistes visionnaires	225
Troisième partie. L'art contemporain égyptien et syrien à l'épreuve	
du moment révolutionnaire 2011-2014	241
Chapitre 5. Arts urbains, arts révolutionnaires : le récit du présent	
en Égypte, 2011-2014	244
5.1 L'activisme et l'anticonformisme de l'avant-garde artistique égyptienne	244
5.1.1 Le sacrifice de l'artiste	245
5.1.2 Démocratiser la Révolution par le haut : mobiliser les classes moyennes	248
5.1.3 Le pop art au service de la Révolution	262
5.2 Le « journal de la Révolution » sur les murs du Caire	271
5.2.1 Se substituer aux médias	271
5.2.2 Unité confessionnelle contre l'État	275
5.2.3 Intervention dans la campagne électorale contre	
les Frères musulmans (2013)	278
5.2.4 L'art, mémoire de la Révolution	279
5.2.5 L'art, support du dialogue public	284
5.3 La circulation entre les événements politiques, internet et l'art urbain	286
5.3.1 Un art révolutionnaire connecté	286
5.3.2 Internet, sujet de l'art grâce aux « anonymes » :	
<i>Alone, Together... In Media Res</i>	294
Chapitre 6. L'art des libertés publiques en Égypte 2011-2014	297
6.1 Démocratisation de l'art et du débat public	298
6.1.1 L'évolution conjointe de l'art et de la politique	299
6.1.1.1 La conversion des artistes à la Révolution	299
6.1.1.2 Le développement de l'art urbain	307
6.1.2 L'émergence d'une nouvelle culture urbaine	308
6.2 La tentation anarchiste	310
6.2.1 Jeunisme et esprit libertaire	312

6.2.1.1 Renouveau politique et renouvellement social	312
6.2.1.2 « Génération Ultra »	314
6.2.2 L'anarchisme rural d'Amr Abo Bakr	320
6.2.2.1 Une pratique artistique inscrite dans la durée	322
6.2.2.2 Un modèle politique décentralisé ?	325
6.2.2.3 Le pillage de la part des artistes postmodernes	326
6.3 L'impuissance des artistes	331
6.3.1 Les limites de la représentativité des artistes activistes	332
6.3.2 Les artistes face à la guerre	336
Conclusion : Démocratisation et reflux du culturalisme	345
<i>De l'« égalité esthétique » au « partage du sensible »²</i>	<i>346</i>
<i>Reflux du culturalisme</i>	<i>349</i>
Bibliographie	361
<i>Art contemporain, culture et histoire du Moyen-Orient</i>	<i>361</i>
<i>Théorie et anthropologie de l'art (contemporain), art et politique</i>	<i>378</i>
<i>Sentiment de fin de l'art, préalable à la quête d'exotisme</i>	<i>381</i>
<i>Mondialisation culturelle et artistique. Identité, altérité, exotisme. Orientalisme, postcolonialisme. Métissage, hybridité</i>	<i>381</i>
<i>Art modeste, culture et arts populaires. Histoire et définition du kitsch, kitsch dans l'art, clichés culturels Enchantement, sacré dans la vie quotidienne</i>	<i>387</i>
<i>Le rôle du marché de l'art</i>	<i>391</i>
<i>Médiateurs publics, privés et internationaux de l'art. Politiques culturelles et artistiques</i>	<i>391</i>
<i>Expression et représentation du pouvoir</i>	<i>392</i>
<i>« Peopolisation » de la vie politique et « tyrannie » des publics</i>	<i>392</i>
<i>Art contemporain et arts populaires internationaux, points d'appui comparatifs au Japon</i>	<i>393</i>
<i>En Afrique</i>	<i>393</i>
<i>Art contemporain et culture en Inde</i>	<i>394</i>
Index des artistes de la thèse	395
Annexe 1	397
Annexe 2	399

² Ces expressions sont empruntées à Jacques Rancière.

Table des images

- Farhad Moshiri, Seulement l'amour Faghat Eshgh, Only love Faghat Eshgh, 2007	70
- Farhad Moshiri, Cowboy and Indian, 2007	73
- Khosrow Hassanzadeh, Technique mixte, 2008	75
- Shirin Aliabadi, Miss Hybrid no. 4, 2007	76
- Exposition <i>Hybridité</i> à l'Université du Caire	79
- Khaled Hafez, sans titre, 2009	80
- Hala Elkoussy, installation Al Khawaga and Johny Stories, 2011	88
- Hala Elkoussy, Maqaam Al-Sayyid Al-Moski, Sanctuaire de saint Moski, boîte lumineuse, technique mixte, 2006	89
- Basim Magdi, First Day of Mischief Training (no. 2), Premier jour de l'entraînement au méfait, 2006	94
- Ahmed Sabry, By the river, Par la rivière, 2009	98
- Francis Picabia, Nus réalisés pendant la seconde guerre mondiale	106
- Lara Baladi, le « Vendredi de la Victoire » 2011	108
- Farhad Moshiri, Silly you, silly me, Toi et moi, des idiots, 2009	109
- Youssef Nabil, Natacha fume le Narguilé, 2000	111
- Mona Trad Dabaji, Nu Au Shesh VI, huile sur toile, 2010	113
- Huda Lutfi, The Masha Labyrinth, Le Labyrinthe de Masha, 2006,	115
- Huda Lutfi, Man Ray Doll, La Poupée de Man Ray, 2006	117
- Zena El Khalil, American Dreams, Les Rêves américains, 2006	120
- Zena El Khalil, A Husband, Please, Un mari s'il vous plaît	122
- Lara Baladi, Justice for the Mother, Justice pour la Mère, 2007	125
- Lara Baladi, Perfumes & Bazaar, The Garden of Allah, Parfums et autres, Le Jardin de Dieu, 2006,	126
- Adel El Siwi, Explorer and Indigenous Girl, L'Explorateur et l'Indigène, 2009 ..	128
- Adel El Siwi, El Set, La Dame, 2007	138
- Maha Maamoun, Domestic Tourism II, Tourisme local, 2008,	141
- Khaled Hafez, sans titre, 2003	142
- Siamak Fizadeh, Rostam 2 – Le Retour, 2010	144
- Huda Lufti, The Mandala of Suma, Le Mandala de Suma, 2008	146

- Huda Lufti, The Mandala Suma, Le Mandala de Suma, Serie 3, 2008	147
- Youssef Nabil, La Joconde – Doris, 2001	150
- Youssef Nabil, Mona Lisa, 2001	151
- Ramy Dozy, Sans Titre, 2012	153
- Hani Rashed, montage photographique de peintures distinctes, 2010	157
- Hani Rashed, Série La Guerre des dessins animés, 2010	159
- Hani Rashed, idem	160
- Hani Rashed, idem	161
- Ramy Dozy, logo 2012	162
- Ramy Dozy, sans titre, 2012	163
- Idem	164
- Idem	165
- Ahmed Sabry, série Mr Télévision, 2008	166
- Idem	167
- Basim, Magdi, La Grande Revanche, The Great Retaliation, 2002	171
- Amal Kenawy, La Pièce, The Room, vidéo, 2003	172
- Keizer, 2011-2013	174
- Mohamed Haj Kab, Photographie, sans titre, 2007	177
- Erfan Khalifa, photographie, sans titre, 2007	178
- Aiham Dib, photographie, sans titre, 2007	179
- Zena El Khalil, Iraq : Éloge pour une âme en peine, Iraq: Eulogy for a Distressed Soul, 2007	181
- Ammar Abo Bakr, rue Mohamed Mahmoud au Caire, après 2011	183
- Reza Aramesh, Action 64: Prisonniers Viêt Cong bâillonné et les yeux bandés, Vietcong Prisoner Gagged and Blindfolded. November 26th, 1965, 2009	184
- Ahmed Askelany, Shisha, Pipe à eau, 2014	187
- Lara Baladi, Hoppe, Espoir, 2008	188
- Huda Lutfi, Protector of the water jug, Protecteur de la jarre, 2010	189
- Ayman Ramadan, A Downtown street, Une Rue du centre ville, 2002	194
- Ayman Ramadan Missing Dog, Chien perdu, 2009	196
- Ayman Ramadan, Koshary Min Zamman, Le koshary de l'homme, 2008	198
- Keizer, sans titre, pochoir sur les murs du Caire, 2011-2013	201
- Osama Esid, Workers of Cairo, Travailleurs du Caire, 2007	203
- Hala Elkoussy, First Story - Mount of Forgetfulness, 2010.....	204
- Hala Elkoussy, (re)construction # 2, Mukattam, 2003	205

- Amal Kenawy, Le Silence des agneaux, performance 2010	209
- Ayman Ramadan, Iftar, film vidéo installation, 2004	212
- Amal Kenawy, Le Silence des agneaux, photo de la performance, 2010	215
- Aiham Dib, Bashar El Assad, 2008	217
- Sabhan Adam, Sans titre, 2008	218
- Sabhan Adam "The Awakening", Le Réveil, 2012	220
- Sabhan Adam, Sans titre, 2013	221
- Sabhan Adam, Sans titre, 2008	222
- Ayman Ramadan, Keep your City Clean, Garde ta ville propre, 2009	224
- Lara Baladi, Borg El Amal, Tower of Hope, Tour de l'Espoir, 2011	228
- Lara Baladi, Hope, Espoir, 2011, détail	229
- Amal Kenawy, Le Silence des Agneaux, photo d'une vidéo de la performance, 2010	230
- Hala Elkoussy, La salle des Mythes & Legendes, Mural, 2010	232
- Mohamed Abla, Famille, Multi-média, 2010	235
- Keizer, 2012	238
- Keizer, 2011	247
- Keizer, 2011	250
- Keizer, 2011	253
- Ganzeer, notamment, 2001	256
- Keizer, 2011-2012	258
- Keizer, 2011	259
- Keizer, 2011	261
- Keizer, 2011	263
- Keizer, 2012	265
- Keizer, 2011	266
- Keizer, 2012	267
- Keizer, 2012	269
- Keizer, 2011	273
- Ammar Abo Bakr représente sheikh Effat sur les murs de la rue Mohamed Mahmoud au centre ville du Caire, 2011	277
- Ammar Abo Bakr, 2011	280
- Ammar Abo Bakr, 2011	281
- Ammar Abo Bakr, 2011	282
- Ammar Abo Bakr, 2011	285

- Ganzeer, 2012	291
- Ammar Abo Bakr, Centre ville du Caire, 2012	293
- Lara Baladi, Alone Together...In Media Res, Seul Ensemble..., 2013	296
- Huda Lutfi Crossing the Red Line, Franchir la ligne rouge, 2011	300
- Hani Rashed, 2012	302
- Hani Rashed, 2012	304
- Hani Rashed, 2012	306
- Keizer, 2011	311
- Keizer, 2012	314
- Ammar Abo Bakr, Le Caire, 2012	317
- Ammar Abo Bakr, Le Caire, 2012	318
- Ammar Abo Bakr, Le Caire, 2012	326
- Keizer, Dokki, Le Caire, 2013	335
- Tammam Azzam, Prochain printemps syrien, Next Syrian spring, 2012	337
- Tammam Azzam, 2012	338
- Tammam Azzam, Back to school, Retour à l'école, 2012	340
- Tammam Azzam, détournement du baiser de Klimt, 2012	341
- Ammar El Beik, photo-montage posté sur facebook, 2012	343
- Ammar El Beik, photo-montage posté sur facebook, 2012	344

Introduction

Subversion hiérarchique de l'art contemporain et renversement de l'ordre social local et mondial, au Moyen-Orient, et en particulier en Égypte

Fin 2009, une performance de l'Égyptienne Amal Kenawy³, *Le Silence des Agneaux*, avait pour objet de dénoncer la passivité politique des Égyptiens, face au régime militaire de Moubarak. Il y était également fait allusion au film d'horreur mondialement connu⁴, pour signifier et ainsi annoncer le destin funeste de ces animaux. Ayant pris place dans le centre ville du Caire, cette œuvre interactive a immédiatement rencontré l'hostilité du public de la rue, qui s'est ému de ce que les « agneaux », représentés par des journalistes payés pour avancer à quatre pattes, étaient humiliés. Ainsi, l'œuvre impliquait une instrumentalisation du peuple, sa subordination à la lutte contre le régime de Moubarak. Pourtant, après le déclenchement de la Révolution de janvier 2011, l'œuvre fut interprétée comme prédictive et préfigurant paradoxalement la mobilisation populaire. Aujourd'hui, avec le retour des militaires au pouvoir depuis juin 2014 et le durcissement du régime, la performance anticipe plutôt ce retour à l'ordre et à la sécurité, auquel une partie des Égyptiens adhère et que l'œuvre d'Amal Kenawy condamnait.

Comme la critique de l'État, la question de l'identité culturelle est particulièrement représentée dans l'art contemporain du Moyen-Orient et d'Égypte. Les artistes paraissent ainsi répondre à l'injonction des marchés, mais revendiquent pourtant une intégration à part entière dans l'« art global », où l'affirmation identitaire reste secondaire. Dès 2003, le plasticien égyptien trentenaire, Basim Magdi évoque une anecdote personnelle pour dénoncer les stéréotypes :

« Lors de mon premier séjour aux États-Unis, une question souvent posée par les enfants m'a fait énormément rire: en effet, ils me demandaient si je connaissais la chanson "Walk like an Egyptian"⁵ et si, de retour à la maison, je marchais comme un Égyptien. À mon retour au Caire, j'ai eu beau chercher

³ Pour chacun des artistes présents ici, il est possible de se référer à Google pour visionner les images des œuvres.

⁴ *Le Silence des agneaux* (The Silence of the Lambs) est un [thriller américain](#), réalisé par [Jonathan Demme](#) et sorti en [1991](#).

⁵ Il s'agit du titre d'un morceau des *Bangles*, datant de 1985.

quelqu'un qui "marche comme un Égyptien", je n'ai trouvé personne!⁶ »

Au-delà de l'anecdote teintée d'humour, le propos de Basim Magdi est de montrer que le nouvel intérêt pour les scènes extra-occidentales depuis une quinzaine d'année, ne permet pas aux artistes d'accéder à un art prétendument global, mais au contraire assure la reproduction des clichés culturels. Basim Magdi poursuit :

« Pour la majorité de celles-ci (les expositions internationales), des artistes qui s'intéressent aux questions sociopolitiques à un niveau local ont été sélectionnés essentiellement sur la base de leur origine géographique respective (par ex. égyptienne / arabe / africaine), tenant compte des attentes culturelles, ethniques et religieuses associées à cette origine. Bien que je ne puisse soutenir que ce genre d'exposition trouve son seul intérêt dans le géographique ou le sociopolitique, ce système a réussi à créer l'idée à l'Ouest – assez problématique, je trouve – que le travail des artistes égyptiens devrait explorer uniquement les questions d'identité, l'oppression politique, l'égalité sexuelle, les questions touchant à la religion ou à l'indifférence administrative et ce, seulement dans un contexte local délimité. »

Faisant écho à cette plainte, l'anthropologue Denis Vidal écrit à son tour à propos de la mondialisation :

« L'accent est mis, en particulier, sur les nouvelles dialectiques qui se font jour entre le local et le global, l'ethnique et l'universel, le centre et la périphérie ; et nombreux sont ceux qui célèbrent la manière dont s'instaure par ce biais, une « géographie » inédite de l'art contemporain qui transcenderait non seulement les catégories héritées de la période coloniale et du modernisme, mais progressivement aussi celles du post-colonialisme et du post-modernisme. (...) en dépit mais aussi, peut-être, à cause de la mondialisation de l'art contemporain, les critères ethniques, locaux, régionaux, ou nationaux n'ont peut-être jamais été aussi déterminants⁷ ».

⁶ Magdi, Basim, « Walk like an Egyptian », Universes in Universe / Art actuel du monde islamique / Édition 4 - Octobre 2003
<http://www.universes-in-universe.de/islam/fra/2003/04/magdy/index.html>
Pour le texte complet et sa traduction voir l'annexe 2

⁷ Vidal, Denis, « Anish Kapoor et ses interprètes. De la mondialisation de l'art contemporain à une nouvelle figure de l'artiste universel », *Revue Européenne de migration internationale*, 2009, Vol. 25. 2009, p. 69.

Se trouve ainsi remise en question l'idée d'une mondialisation de l'art, amorcée avec les expositions internationales telles *Les Magiciens de la Terre* en 1989, *Les autres modernes*, en 1997 ou la Documenta 11, en 2002⁸ et le développement de foires d'art contemporain hors de l'Occident, comme à Dubaï, pour ce qui concerne le Moyen-Orient. Dans ce contexte paradoxal de mondialisation et d'internationalisation asymétrique de l'art, les artistes égyptiens s'emparent de la figure du peuple, auquel ils s'identifient vis-à-vis de l'Occident riche et dominateur. Au plan local, cette référence au peuple traduit une contestation des régimes locaux et évoque, en particulier le populisme de Nasser.

Fils d'un employé des postes, ce dernier avait tenté d'unifier le peuple autour de sa personne, contre la tutelle britannique en 1952, puis en tant que Président de la République de 1956 à 1970, dans un esprit révolutionnaire fondé sur la lutte des classes⁹ et une référence constante au peuple. Ce choix de l'homme ordinaire contre la bourgeoisie rejaillit jusque dans la Révolution de janvier 2011 et l'anarchie romantique des graffeurs. Au-delà de la représentation du peuple, le choix de l'art populaire, non élitiste et accessible à tous a la même vocation démocratique. Parmi les esthétiques populaires, le kitsch, par la surenchère visuelle qu'il induit, subvertit le contenu apparent de l'art et notamment la visibilité culturelle. L'art populaire devient ainsi un mode de résistance à l'injonction identitaire du marché de l'art international. Ce contournement de l'assignation d'exotisme fait écho à la prise de conscience récente du monde de l'art occidental défini par Denis Vidal à partir de l'exemple britannique, soit la conscience de la nécessité morale à ne pas figer les artistes extra-occidentaux dans une posture identitaire : « de les 'exotiser'¹⁰ ». Je tenterai donc d'analyser les pratiques des artistes contemporains du Moyen-Orient et en particulier d'Égypte, qui ont une carrière locale comme internationale, à partir de leurs œuvres et des entretiens que j'ai pu conduire avec eux. Ceux-ci s'inscrivent résolument dans l'art contemporain « global », sans crispation identitaire, en particulier vis-à-vis des

⁸ Cette formation d'un art global avec l'ouverture progressive sur l'art extra-occidental et en particulier celui du Moyen-orient se trouve développé par Naef, Silvia, « Entre Mondialisation du champ artistique et recherche identitaire les arts plastiques contemporains dans la Méditerranée orientale », in Dakhli, Jocelyne, dir., *Créations artistiques contemporaines en pays d'Islam : des arts en tension*, Kimé, coll. "Esthétiques", France, 2006, pp. 81-84.

⁹ Les positions de Nasser sont notamment connues au travers de son œuvre « La Philosophie de la Révolution » parue en 1955.

¹⁰ Vidal, Denis, « Anish Kapoor et ses interprètes. De la mondialisation de l'art contemporain à une nouvelle figure de l'artiste universel », *Revue Européenne de migration internationale*, 2009, Vol. 25. 2009, pp. 79.

emprunts artistiques occidentaux. Ces artistes se vivent ainsi comme « universels », selon la définition de Denis Vidal¹¹, c'est-à-dire qu'ils refusent « de se laisser définir en termes identitaires », qu'ils se posent en alternative à une mondialisation de l'art où « les critères ethniques, locaux, régionaux, ou nationaux n'ont peut-être jamais été aussi déterminants¹² ». Ils revendiquent ainsi le droit de produire un art transculturel, qui ne se réclame d'aucun nationalisme, même si pour ce faire ils passent par une visibilité culturelle, mais ostentatoire¹³, ambivalente et subversive. De même, la perspective universelle qui est la leur n'exclut pas des références visuelles à leur culture d'appartenance, comme dans le l'exemple d'Anish Kapoor théorisé par Denis Vidal et qui intègre dans sa pratique des éléments liés à ses origines : « Et ce dernier (Anish Kapoor) insistait, lui-même, volontiers alors sur ses origines, pour expliquer la genèse de ce style très particulier auquel il dût initialement sa renommée¹⁴. » Il ne s'agit pas pour autant de faire de son art, une pratique nationaliste et Denis Vidal souligne « les réserves d'Anish Kapoor vis-à-vis de toute tentative pour définir son œuvre sur la base de ses origines indiennes ou de sa nouvelle identité en Angleterre¹⁵. »

Réciproquement, les artistes du Moyen-Orient opèrent une réappropriation créative et innovante de l'art venu d'ailleurs, telle que l'a défini l'anthropologue Arjun Appadurai¹⁶. Théorisant la mondialisation culturelle, ce dernier montre ainsi qu'à l'inverse d'une uniformisation croissante dominée par le modèle occidental, les cultures ont la capacité de digérer les emprunts extérieurs, et ainsi de les transformer en éléments nouveaux et originaux. Sur le plan artistique, cette procédure de réinvention du modèle permet aux artistes d'échapper au phantasme de la fabrication d'un sous-produit occidental et de contrer une hantise d'acculturation en particulier de la part des publics locaux. Ainsi, l'assignation identitaire locale redouble la quête de visibilité culturelle internationale. Dans ce contexte de hantise d'acculturation et

¹¹ Vidal, Denis, Idem, pp. 69-82.

¹² Vidal, Denis, idem, p. 69-70.

¹³ Je remercie Jocelyne Dakhliya qui m'a soufflé l'idée du concept d'ostentation si utile pour ma démonstration.

¹⁴ Vidal, Denis, idem, p. 71. Cela dit la spécificité d'Anish Kapoor tient au fait qu'ayant fait ses études, vivant et travaillant en Angleterre, son œuvre s'intègre également dans ce contexte. De plus la judéité de sa mère lui a donné un sentiment d'étrangeté dans son propre pays, de même que sa conversion au bouddhisme qui ont complexifié ses identités.

¹⁵ Vidal, Denis, Idem, p. 72.

¹⁶ La coïncidence entre le discours des artistes et les théories de l'anthropologue était si forte lors de ma première série d'enquête, au Caire, en 2001, que j'ai écrit un texte posant précisément la question : « les artistes égyptiens ont-ils lu Arjun Appadurai ? » Je me permets de renvoyer le lecteur à cet article : Ambrosini Chenivresse, Victoria, « l'art et le nationalisme en Égypte », in *Africa & Méditerranée* 43-44, 2003.

d'injonction de visibilité culturelle, l'art populaire et le kitsch notamment permettent une double esquivé par la pirouette esthétique de la surenchère et de l'ironie. Cet emprunt à la culture visuelle populaire est également adossé à la volonté de démocratisation de l'accès à la création. Les conditions de ce « partage du sensible¹⁷ », pour reprendre Jacques Rancière, et les procédures de visibilité esthétique à la fois opportunistes, nationalistes et subversives fondent les principaux enjeux de cette recherche.

La vocation internationale et contemporaine de l'art et l'effervescence artistique, médiatique et éditoriale, 2000-2014

Le début de mes recherches (2000) et ma thèse (2011-2014) coïncident avec deux moments de vitalité artistique tout à fait remarquables, en particulier en Égypte. Ce pays occupe une place particulière, liée au dynamisme de sa scène artistique et au nombre des artistes. J'ai ainsi eu l'occasion de participer à la vie artistique, sous la forme de collaboration avec les galeries et les artistes, la publication de catalogues et de recherches auprès de l'Institut Français au Proche Orient, mais aussi le montage d'expositions¹⁸.

En 2000, le retrait de l'État sur le plan culturel, démarré sous Sadate (1970-1981)¹⁹, s'est accompagné d'une privatisation croissante des scènes artistiques et de leur internationalisation, tout au long des années 1990, avec l'ouverture de nouvelles galeries et leur vocation internationale : « Les impulsions les plus importantes, ces

¹⁷ Rancière, Jacques, Le Partage du sensible. Esthétique et politique, La Fabrique, Mayenne, 2002, 2012.

¹⁸ En 2003, j'ai monté une exposition à l'Université du Caire, sur la mondialisation et le devenir de la question identitaire dans ce contexte et dans le domaine artistique. En collaboration avec le galeriste cairote Karim Francis, j'ai travaillé à une mise en réseau des galeries égyptiennes, syriennes, libanaises et jordaniennes et ensemble, nous avons mis en place des échanges et des ventes d'art égyptien à Beyrouth, d'art syrien au Caire. En 2006 j'ai organisé un atelier avec des photographes syriens sur la thématique du kitsch, qui a abouti au montage d'une exposition itinérante dans les principales villes syriennes. J'ai également écrit des catalogues pour mes propres expositions de même que pour la galerie Mashrabiya au Caire. Dans le même temps je me suis trouvée associée à certains travaux de l'Institut Français du Proche Orient, notamment par l'intermédiaire de Franck Mermier et de Nicolas Puig, qui m'ont permis de collaborer à la publication collective : Puig, Nicolas, Mermier, Franck, dir. Itinéraires esthétiques et scènes culturelles au Proche-Orient, Institut Français pour le Proche-Orient, Beyrouth, 2007, ou à des colloques, où j'ai pu présenter une étude sur Dubaï et le boum de l'art.

¹⁹ Comme le montre Silvia Naef pour la période de la présidence de Moubarak, malgré une politique de soutien de la création de la part du musée d'art moderne, les expositions « restent peu fréquentées, faute d'un effort de sensibilisation du public. » Naef, Silvia, *Idem*, p. 85.

dernières années, sont venues du secteur privé, (...). Vu l'absence d'acteurs institutionnels, les galeristes sont amenés à prendre des initiatives afin de faire découvrir l'art contemporain à leur compatriotes souvent indifférents ou mal informés », écrit Silvia Naef²⁰. Cette évolution marque un tournant, avec la valorisation d'un art global par les artistes égyptiens internationaux, au détriment d'une expression nationaliste, de la part de peintres comme Mahmud Said (1897-1964) et plus récemment Abd al-Hadi al Gazzar (1925-1966) et Hamid Nadâ (1924-1990), manifestant la « dominance du courant nationaliste et (..) la priorité accordée aux questions identitaires », ainsi que le note Silvia Naef²¹. Ce choix qui coïncidait avec le soutien du gouvernement et limitait l'adoption des formes les plus contemporaines de l'art vécues comme occidentales, antipatriotiques et synonymes d'acculturation.

Toutefois, la rupture n'est pas radicale et il y eut toujours des artistes curieux, sinon partie prenante de l'évolution transnationale de l'art. C'est le cas de nombreux artistes libanais comme Georges Daoud Corm (1896-1971), mais aussi égyptiens comme le peintre Salah Taher (né en 1911), Georges Hanna Sabbagh (1887-1951) et le photographe Van Leo (1921-2002). Ceux-ci adoptaient les évolutions formelles globales et ainsi participaient à leur promotion et à leur circulation, peu importe que le centre d'impulsion soit à Paris ou à New York, où des artistes du monde entier enrichissent d'ailleurs les nouveaux courants. De même, le retrait de l'État en Égypte n'est pas total. Le Salon officiel des jeunes artistes, situé à Zamalek et dépendant du gouvernement continue de faire émerger parmi les artistes les plus prometteurs de leur génération et nombreux sont ceux qui exposent dans les espaces gouvernementaux, comme le musée d'art moderne en même temps que dans les galeries privées.

Ainsi, au Caire, aux trois ou quatre galeries existantes, se sont ajoutées de nouveaux établissements ouverts d'ailleurs par des étrangers installés, Mashrabiya, dirigée par l'Italienne Stefania Angarano, Karim Francis, du nom de son galeriste libano-égyptien ayant grandi à Paris. En 1998, William Welles, canadien d'origine monte la *Townhouse Gallery*, qui s'affirme rapidement comme centre d'arts et s'ouvre à toutes les formes d'expressions contemporaines. Posant d'emblée sa vocation internationale, elle revendique une sélection d'artistes en fonction de leur capacité à pratiquer un art « exportable ». De ce point de vue, le développement d'un marché de

²⁰ Naef, Silvia, Idem, p. 87.

²¹ Naef, Silvia, Idem, p. 79.

l'art régional, dans les pays du Golfe et en particulier à Dubaï dans les années 1990, soutient la croissance de la production artistique. À la *Townhouse*, l'objectif de visibilité internationale se double de la multiplication des résidences d'artistes étrangers, auxquelles sont associés les artistes locaux, en vue de collaborations et d'échanges mutuels. Son statut d'organisation à but non lucratif lui permet d'être soutenue par de nombreuses fondations internationales, comme la *Ford Foundation*.

Au début des années 2000, le public est surtout constitué d'une élite d'expatriés et d'Égyptiens, avant de s'ouvrir progressivement à un public plus large²². La multiplicité des actions, des partenaires, des disciplines et des relations qui unissent les différents éléments de cet univers apparaît clairement et constitue le moteur de ce dynamisme. Mais la *Townhouse* n'est pas l'acteur unique de cette évolution de la scène artistique. Souvent, les galeries adoptent une programmation concertée, ce qui permet aux amateurs de faire le tour des vernissages du centre ville, et de pousser jusqu'à Zamalek où l'ancien artiste, d'origine libano-égyptienne, revenu au Caire et nouvel acteur du développement artistique, Karim Francis a ouvert une deuxième galerie en partenariat avec un restaurant à la mode, *La Bodega*, situé dans le même immeuble. Toute une sociabilité se développe dans ces différents lieux d'exposition entre les habitués que l'on croise régulièrement. Ce public régulier s'amuse des jeux de cache-cache avec la censure et s'émeut des derniers procès en cours de la *Townhouse*, dont la visibilité croissante constitue un handicap en la matière. Les habitués se scandalisent que la société civile la plus conservatrice intente un procès contre une œuvre jugée trop libre sur le plan des mœurs ou trop irrévérencieuse vis-à-vis de l'islam, mais surtout se réjouissent de cette nouvelle effervescence de l'art qui fait sans cesse découvrir de nouveaux talents.

Au Liban, la fin de la guerre civile en 1990 permet un redéploiement culturel. Ainsi que l'écrit Franck Mermier :

« La réouverture en 1992 du Théâtre de Beyrouth avait inauguré une nouvelle scène artistique mêlant arts plastiques, littérature, audiovisuel et performances théâtrales. Les relais essentiels de cet « art forum » ont été les associations Ayloul (1997-2001, Pascale Féghali et Elias Khoury), celle-ci ayant eu un rôle primordial en la matière, Ashkal Alwan (fondée en 1994 par Christine Tohmé),

²² Voir en annexe 1 le schéma des dynamiques culturelles, éducatives et artistiques de la *Townhouse*.

Zico House (Mustafa Yamout), qui ont aussi fait descendre la création artistique dans la rue (Projet de la Corniche, festival de rue de Hamra...)²³. »

Comme en Égypte au même moment, l'effacement des pouvoirs publics encourage les initiatives privées et l'intégration dans les réseaux internationaux.

Mettant l'accent sur l'évolution récente des audiences locales dans les scènes artistiques arabes, les historiennes d'art arabe Nada Shabout et Salwa Mikdadi montrent un approfondissement des relations du public à l'art²⁴. Tandis que les responsables de ces lieux d'exposition, soucieux d'élargir leur public, travaillent beaucoup et souvent à perte, galvanisés par cette double vocation : développer l'art et le rendre accessible au plus grand nombre. Sur leur propre initiative, les galeries *Mashrabiya Karim Francis* et la *Townhouse* organisent ainsi un grand festival urbain *Al-Nitaq*, qui a lieu chaque année au printemps et dont l'originalité est d'associer des lieux non dévolus à l'art, en particulier les hôtels et les restaurants et d'occuper le plus d'espaces publics possibles, comme la place Tahrir, devenue depuis le lieu emblématique de la Révolution. Si ce sont les acteurs de l'art contemporain qui prennent l'initiative, la musique, la poésie, le cinéma mais aussi des conférences sont également programmées. L'objectif est la démocratisation de l'accès à la culture et les quartiers centraux de la ville sont transformés par la présence des œuvres et des événements. Très soucieux d'élargir l'audience de l'art, Karim Francis multiplie également les expériences hors les murs, accrochant des œuvres dans les bars et les restaurants. Ainsi, au moment de la Révolution, l'habitude est prise d'utiliser des lieux non dévolus à l'art et ainsi de toucher des publics non coutumiers des espaces d'exposition traditionnels plus élitistes, comme on peut le voir aujourd'hui, par la multiplication des festivals et des événements hors des galeries²⁵. Cette pratique de démocratisation de l'art est spécifique à l'Égypte et l'évolution de l'art en Syrie est tout autre.

Suivant la géographie de l'internationalisation de l'art dans la région, j'ai également été témoin du déploiement de l'art syrien mais aussi libanais et iranien,

²³ Mermier, Franck, « La scène culturelle libanaise d'une guerre à l'autre », in Franck Mermier et Elizabeth Picard, *Liban, une guerre de 33 jours*, La Découverte, Cahiers libres, 2007, p. 68-69.

²⁴ "There is a new audience that relates to the work on a personal level." Shabout, Nada, Mikdadi, Salwa, "Introduction", in Amirsadegeghi, Hossein, Mikdadi, Salwa, Shabout, Nada, éd., *New Vision. Arab Contemporary Art, in the 21st Century*, TransGlobe Publishing, 2009, p. 8.

²⁵ Voir notamment les festivals annuels D-CAF (Festivals d'arts contemporains du centre-ville) dont la 4^e édition est prévue du 19 mars au 9 avril 2015.

depuis Damas, où j'ai vécu et travaillé de 2004 à 2008. Au milieu des années 2000, cette scène artistique est polarisée par la galerie Atassi, dirigée par la collectionneuse d'art Mona Atassi et le centre culturel français dont le service d'animation est particulièrement dynamique en ce qui concerne l'art contemporain. Les peintres et les photographes cherchent à intégrer les réseaux transnationaux de l'art et en particulier le marché international de Dubaï. Ce mouvement est soutenu par l'ouverture de la galerie *Ayyam* en 2006, appartenant à un homme d'affaire et grand amateur d'art, Khaled Samawi. Agissant sur tous les fronts, ce dernier entendait constituer une collection d'art syrien depuis les origines de la peinture de chevalet au début du XXème siècle, soutenir la création contemporaine et l'intégrer aux différentes échelles du marché, en particulier à Dubaï. Aujourd'hui, la scène artistique comme le pays est en ruine et ce temps de l'épanouissement d'un art contemporain tourné vers l'extérieur que je décris paraît un rêve. La création ne sait pas arrêtée pour autant. La chercheuse Cécile Boëx, comme la commissaire d'exposition Delphine Leccas continuent de relayer la production audiovisuelle et numérique, liée au militantisme révolutionnaire.

Ainsi, en Syrie comme en Égypte, l'internationalisation de la production locale encourage l'adoption des formes les plus contemporaines de la création comme la photographie, déjà ancienne dans la région, mais dorénavant ouverte au traitement informatique et au montage, la vidéo et l'installation ; la performance restant encore relativement marginale. La vidéo et plus largement le cinéma et les documentaires ont été portés par le développement de la production télévisuelle, des séries et en particuliers celles produites au moment du ramadan, au point de supplanter le monopole égyptien. Devenu ainsi très dynamique, le domaine des courts et longs métrages et en particulier des documentaires a ainsi donné naissance à un festival international, *Dox Box*, toujours actif (2008).

Très éloigné du modèle égyptien de vocation plus démocratique et résolument tourné vers un art hors des lieux classiques d'exposition, en Syrie, quelques galeries se sont ouvertes, dans les années 2000, en partenariat avec des hôtels de luxe, pour accueillir l'élite économique damascène, enrichie par sa passivité complice avec le régime, affichant sa réussite, investissant dans l'art national et fréquentant ces endroits aussi snobs que fermés. À l'inverse de l'ambiance artistique cairote, Damas s'enfermait dans les spéculations sur l'art et l'espoir d'un épanouissement local et international de la scène artistique. Favorisée par l'interface que constituait Dubaï, se développait une curiosité croissante pour d'autres scènes artistiques, libanaise et

iranienne, elles-mêmes prises, depuis les années 1990, dans ce mouvement d'internationalisation.

À cette internationalisation de l'art du Moyen-Orient répond un intérêt grandissant des publics étrangers et dès 2001, la conservatrice et critique d'art Catherine David engage un travail multidisciplinaire sur les *Représentations arabes contemporaines*, avec des expositions, des séminaires et des publications sur les artistes et les intellectuels du Moyen-Orient arabe. De même, l'exposition *Africa Remix* (2005), qui comme son nom l'indique se focalise sur le continent africain accroît la visibilité des artistes égyptiens internationaux, comme Lara Baladi, Moataz Nasr et Shadi El Noshokaty. Cette nouvelle visibilité internationale et le développement de nouveaux media s'accompagnent de publications qui illustrent la contemporanéité de l'art et sont le fait de la Townhouse, comme *L'art moderne du Caire en Hollande*, sous la direction de Wolter Lomerde²⁶, ou de la galerie Ayyam, qui présente la collection de son propriétaire Khaled Samawi²⁷ à Damas. À ces panoramas descriptifs s'ajoutent des études régionales analytiques, où dominent les thèmes de la recherche de l'identité culturelle par les artistes et celle d'une contemporanéité de l'art.

²⁶ Lomerde, Wolter, ed., *Cairo modern Art in Holland*, Chios Media BV, Amsterdam, 2001.

²⁷ Maymanah, Farhat, *Samawi collection*, Dubaï, 2011. De nombreuses monographies d'artistes ont été écrites, dont la liste est consultable sur le site de la galerie Ayyam, <http://www.ayyamgallery.com/publications>

Parmi les thématiques récurrentes, celle de la quête d'une identité culturelle occupe une place prépondérante, notamment dans le travail de recherche sur l'Égypte de l'anthropologue américaine Jessica Winegar²⁸. Celle-ci s'intéresse à la dimension politique de l'art dans l'Égypte actuelle, tentant d'articuler l'influence pharaonique, le nationalisme anticolonial, le socialisme nassérien et l'intégration dans le marché mondial. Insistant sur l'essor du rôle politique de l'art dans la société, selon elle spécifique au monde arabe, elle concentre son attention sur sa fonction identitaire et collective. Elle soulève également la question de l'authenticité culturelle à l'échelle locale et internationale, qu'elle met en perspective avec les enjeux contradictoires des acteurs du monde de l'art, et en particulier les artistes et les publics. Elle a à cœur de dégager le Moyen-Orient des clichés sexistes et terroristes que véhiculent les média occidentaux, mais insiste sur la hantise d'une perte d'intégrité culturelle, qui ne fait pas entièrement l'économie du culturalisme, difficilement compatible avec l'intégration de l'art égyptien dans une dimension globale. Inversement, le livre d'art *New Vision, Arab contemporary art in the 21st century*, édité par Hossein Amirsadegheghi, Salwa Mikdadi et Nada Shabout, pose d'emblée la volonté des artistes de s'affranchir d'une relégation systématique à leur appartenance nationale ou régionale, les auteurs insistant davantage sur le consensus essentialiste de la réception de cette aspiration : « Malgré les efforts des artistes individuels, le monde n'est pas prêt à les considérer en dehors de leur contexte géopolitique²⁹. » La responsabilité en revient à l'ampleur des événements comme les attentats du 11 Septembre 2001, ou les Printemps arabe, mais aussi aux Occidentaux qui projettent sur ces artistes une quête d'altérité culturelle. Les auteurs invoquent également le rôle déterminant joué par les institutions occidentales dans la perception et la sélection des artistes arabes internationaux, un rôle néanmoins de plus en plus relayé par des initiatives locales et régionales, la *Townhouse*, on l'a vu, mais aussi *Ashkal Alwan*, l'association libanaise pour les arts plastiques, ou le réseau internet *AMCA* (Association pour l'art moderne et contemporain, dans le monde arabe, en Iran et en Turquie). Enfin, la publication dirigée par Fran Lloyd,

²⁸ Winegar, Jessica, *Creative Reckonings, The Politics of Art and Culture in Contemporary Egypt*, Stanford University Press, 2006.

²⁹ "Despite the efforts of individual artists, the world is not ready to see them outside their geopolitical context", Amirsadegheghi, Hossein, Mikdadi Salwa, Shabout, Nada, éd., *New Vision. Arab Contemporary Art, in the 21st Century*, TransGlobe Publishing, 2009, p. idem, p. 11.

Contemporary Arab women's art, en 1999, ou celle dirigée par Jocelyne Dakhli, *Créations artistiques contemporaines en pays d'Islam : des arts en tension*³⁰, en 2006, se placent dans la continuité d'Edward Saïd et affirme la porosité des cultures, la fluidité des identités et l'atténuation des altérités³¹. Cette dernière affirme ainsi le caractère transnational de la culture ; selon elle : « le mouvement, l'échange ne sont jamais seconds, et il n'est d'invention, culturelle et artistique, ou encore technique, que par la circulation ou même l'osmose³² », affirmation à laquelle cette recherche souscrit pleinement. Sur le plan artistique, ce parti-pris fait apparaître les demandes du marché comme des assignations culturalistes que récusent les « artistes universels », tels que nous en avons vu précédemment la définition par Denis Vidal et qui constituent également le socle d'analyse des pratiques artistiques étudiées ici.

Autre question prioritaire des publications scientifiques et inséparable de la thématique identitaire, celle de la contemporanéité est également récurrente. Cet intérêt a notamment été inauguré par Silvia Naef (1996), qui en fait un enjeu de l'art du Moyen-Orient dans la période artistique moderne, de la fin du XIXe siècle jusqu'à la fin des années 1980³³. Cette historiographie de l'accès au présent de l'art, fait également l'objet d'une analyse de Nada Shabout³⁴. Celle-ci insiste en particulier sur la question d'une recherche d'authenticité culturelle par les artistes du Moyen-Orient, liée à leur emprunt à l'art occidental³⁵. Mais tandis que Silvia Naef achève son analyse à la fin des années 1980³⁶, avant donc le processus d'internationalisation, Nada Shabout la prolonge de presque deux décennies³⁷. Cette dernière insiste sur

³⁰ Voir en particulier l'introduction, Dakhli, Jocelyne, « Pleinement contemporains », in Dakhli, Jocelyne, dir., *Créations artistiques contemporaines en pays d'Islam : des arts en tension*, Kimé, coll. "Esthétiques", France, 2006, pp. 11-61.

³¹ Lloyd, Fran, "Cross-Cultural Dialogues: Identities, Context and Meanings", in Lloyd, Fran, dir., *Contemporary Arab women's art, Dialogues of the Present*, 1999, Principal Colour, UK, pp. 13-50.

³² Dakhli, Jocelyne, « Pleinement contemporains », p. 23.

³³ NAEF, Silvia, *À la recherche d'une modernité arabe, l'évolution des arts plastiques en Égypte, au Liban et en Irak*, Genève, Slatkine, 1996.

³⁴ Shabout, Nada, « Contemporaneity and the arab world », in Amirsadegeghi, Hossein, Mikdadi Salwa, Shabout, Nada, éd., *New Vision. Arab Contemporary Art, in the 21st Century*, TransGlobe Publishing, 2009.

³⁵ Pour une synthèse concernant cette problématique de l'authenticité, voir NAEF, Silvia, *L'Expression iconographique de l'Authenticité (asâla) dans la peinture arabe moderne*, [https://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:XxWn_M7OGUJ:aan.mmsh.univ-aix.fr/volumes/1993/Documents/th_express-icone-asala.pdf+&hl=fr&gl=fr&pid=bl&srcid=ADGEESi2T4zHJuWFRVMvi2C5uSoMD8n1sobAr3aPdFIYbs7-](https://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:XxWn_M7OGUJ:aan.mmsh.univ-aix.fr/volumes/1993/Documents/th_express-icone-asala.pdf+&hl=fr&gl=fr&pid=bl&srcid=ADGEESi2T4zHJuWFRVMvi2C5uSoMD8n1sobAr3aPdFIYbs7-YWvT63vVVcjmwytMDLVGo9OkE6e3FpSZ7H1qopsjTDpeelXsX0zROjVvim4emcXfYh7187vZhDPYtlxzxAU36HXI1Kt&sig=AHIEtbT_9ROX-N7ehnKP6-nXqikU_vocNQ)

[YWvT63vVVcjmwytMDLVGo9OkE6e3FpSZ7H1qopsjTDpeelXsX0zROjVvim4emcXfYh7187vZhDPYtlxzxAU36HXI1Kt&sig=AHIEtbT_9ROX-N7ehnKP6-nXqikU_vocNQ](https://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:XxWn_M7OGUJ:aan.mmsh.univ-aix.fr/volumes/1993/Documents/th_express-icone-asala.pdf+&hl=fr&gl=fr&pid=bl&srcid=ADGEESi2T4zHJuWFRVMvi2C5uSoMD8n1sobAr3aPdFIYbs7-YWvT63vVVcjmwytMDLVGo9OkE6e3FpSZ7H1qopsjTDpeelXsX0zROjVvim4emcXfYh7187vZhDPYtlxzxAU36HXI1Kt&sig=AHIEtbT_9ROX-N7ehnKP6-nXqikU_vocNQ)

³⁶ Son étude est publiée en 1996.

³⁷ La publication date de 2009.

l'injonction d'exotisme en provenance du marché et sur l'existence concomitante d'une dualité locale, opposant des pratiques aux esthétiques « globales » et hybrides à des œuvres locales, les unes et les autres coupées de la contemporanéité. Surtout, elle relie ce caractère hybride de l'art arabe à un effet de l'impérialisme de l'Occident, comme si ce dernier, fort de sa domination, jouissait seul d'une identité essentialisée et que l'hybridité culturelle n'était pas une donnée ontologique des sociétés humaines, indépendamment des relations de pouvoir :

« Cet 'autre' (le monde arabe par opposition à l'Occident), historiquement privé et exclu de la modernité, reste dans cette situation, à moins qu'il ne soit fondamentalement transformé, au travers d'une relation qui affirme la supériorité du monde occidental, en un hybride globalisé et ainsi civilisé. (...) Ces artistes hybrides³⁸. »

Continuant sur le même registre, Nada Shabout identifie les pratiques des artistes arabes à des comptes rendus ethnographiques³⁹, en réponses aux injonctions du marché. Pourtant, si les artistes jouent le jeu de l'orientalisme et représentent des clichés culturels, ils le font en connaissance de cause et en usant de stratagèmes esthétiques, qui leur permettent à la fois de satisfaire une partie du public et de se jouer des stéréotypes. Il faut toutefois souligner que Nada Shabout arrête son analyse à l'aube de la conversion locale à l'art transnational et aborde surtout les scènes artistiques d'Amman ou des États du Golfe, déjà intégrés dans le marché de l'art international avec notamment l'installation de Christie's à Dubaï en 2006, et de Sotheby's au Qatar en 2008, tandis que mon enquête privilégie le Caire, et secondairement, Damas, Beyrouth et Téhéran, plus tardivement reliés aux foires des pays du Golfe. Quoiqu'il en soit, pendant les huit années passées au Moyen-Orient (2000-2008), je n'ai pas observé cette incompatibilité entre une production locale et une création destinée à l'art « global », les artistes internationaux tels que

³⁸ « this 'other', historically deprived and excluded from modernity, remains in this state unless is fundamentally transformed through a relationship that acknowledges the superiority of the Western world, into a globalized, hence civilized, hybrid. (...) Those hybrid artists (...) then become visual ethnographers and archaeologists to reveal their cultures through a specified process of packaging and marketing to an established international consumer market³⁸. » Shabout, Nada, « Contemporaneity and the arab world », in Amirsadegeghi, Hossein, Mikdadi Salwa, Shabout, Nada, éd., *New Vision. Arab Contemporary Art, in the 21st Century*, TransGlobe Publishing, 2009, p. p.23.

³⁹ Shabout, Nada, *Idem*, p. 21

Lara Baladi, Amal Kenawy, Huda Lutfi, Khaled Hafez ou Ahmed Askelany constituant mêmes les moteurs des scènes artistiques de leur pays⁴⁰.

En fait, on peut se demander s'il n'y a pas une surestimation de l'intégration mondiale de l'art contemporain occidental, dont la validation est tout autant internationale - quoique située prioritairement dans les villes occidentales - et tributaire d'une audience élitiste, elle-même mouvante aux rythmes des expositions. Est-il ainsi plus facile de dépendre d'une validation new-yorkaise pour un artiste français que pour un artiste égyptien ? Le peintre français Jean-Marc Dallanegra explique ainsi qu'il lui a fallu passer par une reconnaissance américaine pour se voir exposer à Paris⁴¹. De plus, les critiques, les acheteurs, les œuvres les plus cotées et la recherche en esthétique sont certes situés au « Nord », mais l'art global n'est pas cet ensemble homogène dont les canons seraient édictés une fois pour toute. De même, la géographie du marché et des foires d'art contemporain a suivi les mutations de la mondialisation, avec notamment l'apparition d'Art Dubaï en 2007. Surtout, les artistes du Moyen-Orient, parviennent à mettre en place des procédures esthétiques de compromis, comme l'ostentation culturelle, grâce au kitsch, qui leur permettent d'exprimer leur singularité individuelle et culturelle tout en cédant aux injonctions de l'art global, et à ses propositions créatives.

Reprenant la thématique d'une inadéquation entre l'art du Moyen-Orient et le temps de l'histoire de l'art global Jocelyne Dakhlija soulève le paradoxe d'« un excès d'actualité et (d')un déficit de contemporanéité⁴² ». Elle évoque également un sentiment de « déclin » au regard des arts islamiques, et de « retard culturel »⁴³ par rapport aux rythmes de l'art occidental. Les artistes de la région ont en effet besoin de prouver la modernité de leurs travaux dans le contexte des rapports de force du marché, dominé par les Occidentaux, qui ont tout intérêt à définir et à maintenir les scènes artistiques du Moyen-Orient - et d'ailleurs - en situation d'émergence et de subordination. De ce point de vue, on peut rapprocher le fonctionnement du marché de celui de la colonisation et considérer que le milieu de l'art constitue un espace

⁴⁰ Même si les hommes sont également présents dans l'objectif d'« exportation » de la Townhouse, soulignons avec Silvia Naef « que ce sont souvent les femmes qui percent en Occident », phénomène qu'elle met d'ailleurs en relation avec le succès de la thématique du statut des femmes dans les pays d'Islam, auprès des publics occidentaux. Naef, Silvia, Idem, p. 83.

⁴¹ Entretiens en 2010.

⁴² Shabout, Nada, « Contemporaneity and the arab world », in Amirsadegeghi, Hossein, Mikdadi Salwa, Shabout, Nada, éd., *New Vision. Arab Contemporary Art, in the 21st Century*, TransGlobe Publishing, 2009, p.23.

⁴³ Dakhlija, Jocelyne, « Pleinement contemporains », pp. 33-34.

commun - comme la colonisation une « culture commune⁴⁴ » - où les centres d'impulsion ne sont pas exclusivement américains et européens, mais sont de façon dissymétrique - essentiellement en raison d'une visibilité moindre - également extra-occidentaux. Dans le même esprit Nada Shabout relève l'orientalisme du milieu de l'art occidental⁴⁵, la projection et la demande de stéréotypes identitaires, tandis que les scènes arabes aspirent à accéder à la reconnaissance d'une contemporanéité délestée des assignations culturalistes. Cette aspiration répond aux règles de la compétition dont l'un des critères est précisément celui de la nouveauté, selon une temporalité linéaire qui s'impose à la singularité des artistes, également occidentaux, mais qui est loin d'être consensuelle. Ainsi, l'Américain Jeff Koons, l'artiste vivant le plus cher sinon le plus reconnu, refusa de situer son œuvre par rapport à la modernité et à la postmodernité, contrairement à ce que lui demandait instamment le critique et directeur du Musée national d'art moderne, Bernard Blistène⁴⁶.

En ce qui concerne les artistes du Moyen-Orient, la question identitaire et celle de la contemporanéité n'affleurent jamais spontanément dans le discours des artistes sur leurs pratiques. Lors de nos entretiens, si je parlais d'emprunt à l'art occidental, ils invoquaient le droit d'investir le répertoire artistique universel, exprimant une conscience aigüe du métissage culturel originel. Si j'abordais la visibilité de la différence culturelle, certains revendiquaient un exotisme ironique, d'autres, l'invisibilité politique de leurs travaux, d'autres encore, le caractère insoluble de cette injonction du marché, que l'on renonce à se montrer ou qu'on l'assume en encourant l'accusation d'opportunisme. Relevant une situation comparable pour les artistes « originaires de l'ancien Empire britannique » à partir des années 1980 Denis Vidal présente leurs réactions contrastées :

« Soit qu'ils reprennent à leur compte, mais en les assumant totalement désormais, les formes d'assignation ethnique qui avaient pu peser sur eux ; soit qu'ils manifestent, au contraire, avec une énergie renouvelée, leur refus de voir

⁴⁴ Dakhliya, Jocelyne, Idem, p. 23.

⁴⁵ Shabout, Nada, « Contemporaneity and the arab world », in Amirsadegeghi, Hossein, Mikdadi Salwa, Shabout, Nada, éd., *New Vision. Arab Contemporary Art, in the 21st Century*, TransGlobe Publishing, 2009, p. 15-17.

⁴⁶ Cette résistance à la catégorisation académique a eu lieu à l'occasion d'un entretien au Centre Georges Pompidou, au moment du vernissage de la rétrospective de l'artiste en novembre 2014.

juger leurs travaux en fonction de leur identité ou de leurs origines spécifiques⁴⁷. »

Pendant le même temps, j'observais avec étonnement le choix d'un art que j'identifiais comme *kitsch*, par sa dimension populaire, au mépris du bon goût, avant de l'élargir au concept de *populaire*, de façon à tenir compte de toutes les formes d'emprunt à la culture visuelle, et surtout, de la manière dont les artistes le nommaient, *shaabi*, « populaire », en arabe. Ce choix esthétique, également politique, faisait référence au peuple, à l'expérience ordinaire, à la vie quotidienne et sur le plan de l'art, à la modernité du *ready made*, à la contemporanéité du pop art et au postmodernisme du recyclage du *ready made* selon Jeff Koons notamment. Au Liban Franck Mermier a montré, que la fin de la guerre civile a correspondu, pour la littérature, à l'irruption de ce motif de la vie quotidienne doublé d'une valorisation de la ville, telle qu'on l'observe également dans les arts plastiques :

« Dans cette nouvelle littérature libanaise, la vie quotidienne, en temps de guerre mais pas seulement, était traitée sans fard et devenait un sujet de prédilection, tandis que la ville n'était plus l'objet d'une représentation négative, mais le lieu de l'accomplissement de l'individu⁴⁸. »

Définissant la modernité esthétique, Jacques Rancière établit le rôle joué par la culture populaire, dans *Aisthesis* :

« Aisthesis montre comment les formes du spectacle populaire, des Hanlon-Lees à Charlie Chaplin, les recherches des arts décoratifs pour changer le décor de la vie quotidienne, les propriétés réalistes des techniques nouvelles comme la photographie, ou le désir d'exprimer au plus près l'expérience quotidienne, de Walt Whitman⁴⁹ à Dziga Vertov⁵⁰, ont constitué la modernité bien plus que, par exemple, la naissance de l'abstraction ou du dodécaphonisme⁵¹. »

⁴⁷ Vidal, Denis, « Anish Kapoor et ses interprètes. De la mondialisation de l'art contemporain à une nouvelle figure de l'artiste universel », *Revue Européenne de migration internationale*, 2009, Vol. 25. 2009, p. 76.

⁴⁸ Mermier, Franck, « La scène culturelle libanaise d'une guerre à l'autre », in Franck Mermier et Elizabeth Picard, *Liban, une guerre de 33 jours*, La Découverte, Cahiers libres, 2007, p. 67.

⁴⁹ Walt Whitman (1819-1892) est un poète américain.

⁵⁰ Dziga Vertov (1896-1954) est un cinéaste russe.

⁵¹ Rancière, Jacques, interrogé par Wald Lassowski, Aliocha, « Le Moment esthétique de l'émancipation sociale », *La Revue des livres*, 1^{er} septembre 2012, <http://www.emanantia.com.ar/editorial/libros/detalles.aspx?IDL=769&IDN=79>

L'option antiélitiste indique ainsi qu'il s'agit de rendre l'œuvre accessible à tous, d'encourager l'« égalité esthétique⁵²», et pour les artistes du Moyen-Orient de participer à la démocratisation de l'art. Mais pour quel public ? Au plan local ce choix correspond à un art social et politique, où il est question de justice et de liberté. Pour ce faire, les artistes représentent les misères du peuple et la critique des inégalités débouche sur celle de l'État responsable de cet état de chose. Au plan international, les artistes visent moins le peuple qu'ils ne s'identifient à lui, vis-à-vis de l'Occident riche et dominateur, dans une lutte de classe internationale. De ce point de vue, le kitsch parmi les esthétiques populaires, revêt une importance singulière du fait de l'outil herméneutique qu'il constitue pour saisir les opérations de surenchère, d'ambivalence et de subversion esthétiques, opérant dans l'art international et l'auto-orientalisme. Dans une œuvre kitsch, il est toujours possible pour un artiste de revendiquer un second degré de lecture, ironique et subversif, tout en profitant de l'esthétique du beau, qui est la vocation première de cet « art du bonheur »⁵³. Mais avant d'examiner les formes de cette prégnance de l'art populaire, considérons le second temps de l'histoire du dynamisme des scènes artistiques égyptiennes et syriennes.

Les Révolutions égyptiennes et syriennes

En 2011, de retour à Paris, alors que je transforme en thèse mon expérience au Caire et à Damas, éclatent en Égypte et en Syrie des mouvements populaires dont la radicalité permet de parler de Révolution. La réactualisation des entretiens avec les artistes, menés dans la décennie précédente, m'amenait à revenir sur mon terrain, surtout en Égypte, l'exacerbation de la violence en Syrie m'en ayant rapidement dissuadée. Les artistes égyptiens sur lesquels je travaillais participaient pour la majorité d'entre eux aux mouvements révolutionnaires et, surtout, l'esthétique populaire de l'art révolutionnaire urbain me conduisit à intégrer ce dernier dans mon travail de recherche. Celui-ci couvre la période révolutionnaire, dans le cadre d'un transfert du pouvoir présidentiel à l'armée, l'élection de Morsi, dont le parti est issu des Frères musulmans en juin 2012 et son renversement en juillet 2013, par un vaste

⁵² Idem.

⁵³ Moles, Abraham, *Psychologie du kitsch. L'Art du bonheur*, Denoël, France, 1977.

mouvement populaire. En mai 2014 Al-Sissi lui succède, symbolisant le retour de l'armée au pouvoir, mais aussi une aspiration à l'ordre et à la sécurité d'une grande partie de l'opinion publique.

J'ai tenté de décrire l'effervescence qui accompagnait l'essor des galeries privées au début des années 2000, pourtant, l'enthousiasme des artistes que j'interrogeais au moment de la chute de Moubarak (11 février 2011) n'a rien de comparable. Face à l'immense curiosité et demande internationales, la plupart d'entre eux avaient mis entre parenthèses leur pratique artistique par souci moral de ne pas récupérer pour leur propre gloire - ou d'être accusé de le faire - des événements de cette importance. En plus de leur présence physique dans la rue, ils ouvraient leurs ateliers à des débats politiques et à la promotion de jeunes artistes révolutionnaires. Les cafés du centre ville étaient devenus des lieux de rassemblements et de discussions politiques, les femmes participant à part égale à l'exégèse des événements quotidiens et aux projections dans un futur plus démocratique et plus égalitaire. Les uns et les autres s'accordaient sur les actions à mener, les manifestations à organiser et les événements à préparer sur la place Tahrir, comme la projection de films, montrant les mouvements populaires à travers le pays. Certains particuliers ouvraient leur appartement à cette « fête » politique et notamment celui de l'un d'entre eux dominant la place Tahrir, accueillait les artistes, les journalistes et les curieux venant se repaître de la liesse populaire, échanger des informations ou monter des projets d'action. La place Tahrir, triomphatrice de Moubarak était alors occupée par les révolutionnaires, dormant sur place et protégés par des barrages et des contrôles d'identité. Dans les premiers mois de la Révolution, l'ambiance y est si festive, que certains viennent célébrer leur mariage et se faire photographier au lieu symbolique de l'espoir politique. Des films des révoltes populaires sont projetés et des discours, tantôt graves tantôt comiques et délirants, mobilisent et distraient la foule. Des chansons sont inventées et reprises en cœur. Les fêtes et la musique se multiplient et au matin des balayeurs improvisés nettoient les restes de la veille. On dit que les étrangers n'ont pas leur place dans ces moments de fierté nationale, des journalistes ont été agressés mais je m'y promène librement et on m'y fait bon accueil.

Pourtant les problèmes ne manquent pas. Les policiers furieux, d'avoir dû quitter la rue après une répression trop brutale, ont ouvert les centres de détention et certains prisonniers de droits communs ont réussi à rejoindre la place. On parle de plus en plus de viols commis et à l'été 2012, l'élection de Morsi, dont le parti est issu

des Frères musulmans, a pour effet pervers d'autoriser toutes les dérives sexistes et le déferlement de violences collectives, au nom du conservatisme qui voudrait que les femmes n'aient pas leur place dans les manifestations. Ces dernières, étrangères ou non, se méfient des rassemblements d'hommes et sur la place il ne fait plus bon se promener, militer ou manifester. Comme les autres femmes j'évite les rassemblements d'hommes et c'est à l'abri des cafés ou des ateliers que je poursuis les entretiens.

De plus, la liesse des premiers temps ne doit pas occulter la violence des affrontements et de la répression, notamment dans la rue Mohamed Mahmoud, qui donne dans la place Tahrir. Les forces de l'ordre ont fait de nombreuses victimes, les martyrs de la Révolution⁵⁴, qui nourrissent la dynamique activiste et constituent des motifs privilégiés pour les artistes urbains⁵⁵. Ceux-ci, depuis le début de la Révolution recouvrent les murs de graffitis et de peintures murales, au centre ville et à Zamalek également, prolongeant l'art populaire dans des formes nouvelles. C'est ainsi que je me mis en quête de ces acteurs de la Révolution mais surtout de ce renouvellement de l'art populaire.

D'avantage même qu'au moment de l'internationalisation de l'art contemporain du Moyen-Orient, l'art urbain, spécifiquement en Égypte, a donné lieu à une immense effervescence littéraire, médiatique, photographique, cinématographique et scientifique, sans oublier l'incommensurable couverture numérique. Certes le recul fait défaut et la description l'emporte souvent sur l'interprétation, mais les articles publiés en ligne sont également le fait d'universitaires comme la sociologue Mona Abaza qui écrit en juillet 2013 :

« Ces trois dernières années, les graffitis en Egypte ont atteint un niveau record d'attention de la part des médias internationaux. Si quelqu'un fait une recherche sur Google à partir des mots clé 'graffiti d'Égypte', près de 10.900.000 résultats apparaissent. Si on tape les mêmes mots clé sur Youtube, il y a 396.000 résultats. L'impression immédiate que l'on a, non seulement sur internet, mais aussi en suivant la scène culturelle du Caire, est que depuis janvier 2011, rien n'est devenu plus populaire et plus à la mode parmi les journalistes étrangers et égyptiens et les réalisateurs qui produisent des vidéo sur Youtube, les articles

⁵⁴ Il s'agit en particulier de Khaled Saïd, Guirguis Lamai Moussa Soleiman, Hadir Adel Soleiman et bien d'autres. Documentation de Denis Dailleux <http://www.mediapart.fr/portfolios/egypte-les-martyrs-de-la-revolution>

⁵⁵ Certains sont devenus graffeurs au moment de la Revolution comme Keizer, d'autres étaient peintres comme Ammar Abo Bakr, d'autre designer graphique et artiste comme Ganzeer.

pour les journaux arabes et la presse internationale, que les articles et les documentaires sur l'art urbain et les graffiti égyptiens⁵⁶. »

L'auteure considère également l'existence d'une nouvelle culture visuelle, capable de faire évoluer la scène artistique locale et liée aux réseaux sociaux numériques où sont postés et commentés les événements révolutionnaires. Sur le registre politique, Mona Abaza évoque une « culture publique ⁵⁷ » et des comportements urbains permettant d'identifier une appropriation populaire de l'espace. L'historien d'art William J. T. Mitchell souligne l'inversion et la subversion des hiérarchies visuelles et sociales⁵⁸. S'opère ainsi une progression des avant-gardes artistiques et politiques, dans une double démocratisation de l'accès à l'une comme à l'autre. Dans l'art, cette évolution est perceptible par la multiplication des expositions et des festivals, associant des espaces alternatifs, hors des circuits habituels, et la rue elle-même.

Par ailleurs, Cassie Findlay, spécialiste de l'archive numérique, souligne dans un article en ligne sur l'art urbain égyptien, le caractère éphémère des graffitis, qu'elle définit comme un art public, la « trace » de la mobilisation populaire, mais aussi une étape dans un processus de fixation de la mémoire, notamment par l'introduction du support photographique, filmique et numérique⁵⁹. Insistant sur l'envergure politique de cette mémoire, elle oppose l'archive spontanée, revendicative et contestataire du graffiti, notamment dans sa version digitale, à celle institutionnelle et officielle.

L'archive numérique est un élément constitutif de la mémoire des faits, sa nature technique permettant un accès immédiat et élargi, sinon démocratique. Cette démocratisation de l'archive en ligne est également liée au fait qu'elle soit

⁵⁶ “For the past three years, graffiti in Egypt has drawn a record level of attention from the international media. If one performs a Google search using the keywords “graffiti Egypt”, about 10,900,000 results appear. If one searches for the same keywords on Youtube, there are 396,000 results. The immediate impression one gets, not only from the Internet, but also when following the cultural scene in Cairo, is that since January 2011 nothing has become more popular and fashionable amongst foreign and Egyptian journalists and film makers than producing Youtube videos, articles for both Arabic newspapers and the international press, as well as reports and documentaries about Egyptian street art and graffiti.” Abaza, Mona, « Three Travelling plaques become four in Mohamed Mahmoud street », *Jadaliyya*, July 10 2014, <http://www.jadaliyya.com/pages/index/18471/three-travelling-plaques-become-four-in-mohamed-ma>

⁵⁷ Idem.

⁵⁸ Mitchell, William, *Critical Inquiry*, vol 39, Issue 1, 2012, http://criticalinquiry.uchicago.edu/past_issues/issue/autumn_2012_v39_n1/

⁵⁹ Findlay, Cassie, “Witness and trace: January 25 graffiti and public art as archive”, *Interface*, vol.4 (1), pp. 178-182, May 2012, <http://www.interfacejournal.net/wordpress/wp-content/uploads/2012/05/Interface-4-1-Findlay.pdf>

« participative » et non professionnelle. De même, le sémioticien Mohammad Abdelhamid, substituant la notion de « marque » à celle de « trace » insiste sur la dimension participative d'un nouveau type de public : « actif bataillant pour sa liberté (...) laissant une marque pour publiciser son opinion⁶⁰. » Là aussi internet est un élément constitutif du message, ce dernier passant de l'échelle locale à l'échelle mondiale, de manière transgressive et politique :

« Avant tout, l'artiste prend un risque non négligeable en peignant dans un espace public, en second lieu une personne quelconque décide de prendre en photo l'œuvre et de la poster sur un réseau social et enfin un surfeur prend son courage à deux mains et va visiter la page en question et va peut-être même, risque ultime face aux renseignements généraux, commenter l'image de la dite œuvre⁶¹. »

Ainsi, non seulement internet est le nouveau mur virtuel, où s'inscrit une chronique en temps réel des événements, mais son utilisation résulte de la même démarche révolutionnaire qui a commandé le geste initial du graffiti. Mohammad Abdelhamid rappelle d'ailleurs le rôle du web dans le déclenchement de la Révolution en Égypte, le meurtre de Khaled Saïd, ayant été perpétré à la suite de son *post* (message posté) d'une vidéo mettant en évidence la corruption de la police. De même, l'universitaire Yves Gonzales-Quijano, animateur d'un blog sur la culture et les politiques dans le monde arabe, insiste sur l'impact de l'ouverture de *blogs* par des journalistes citoyens, depuis le milieu des années 2010, dans le déclenchement du processus révolutionnaire⁶². De même, Wael Ghonim, représentant de Google pour le Moyen-Orient et vivant à Dubaï est à l'origine de la création de la page Facebook « Nous sommes tous Khaled Saïd », du nom du premier martyr de la Révolution, qui déclencha un vaste mouvement populaire avec la dénonciation de la corruption policière et son assassinat. Cette page eut un très grand retentissement et est considérée comme le facteur de la mobilisation de la jeunesse le 25 janvier 2011. Il a d'ailleurs pris acte du rôle d'internet en inventant la formule : « la Révolution 2.0 »⁶³.

⁶⁰ Abdelhamid, Mohammad, « La transgression discursive en Egypte à travers les inscriptions murales: le graffiti sur les réseaux sociaux, un nouveau champ de contestation », *IRIE*, vol. 18, 2012, <http://www.i-r-i-e.net/inhalt/018/Abdelhamid.pdf>

⁶¹ Idem.

⁶² Gonzales-Quijano, Yves, « *Virtual et concrete* : petite contribution à la création de la Révolution égyptienne », décembre 2011, <http://cpa.hypotheses.org/3137/print/>

⁶³ Ghonim, Wael, *Revolution 2.0, The Power of the People Is Greater Than the People in Power: A Memoir*, Houghton Mifflin Harcourt, 2012.

Toujours sur le registre de la résonance politique du *web*, Mohammad Abdelhamid décrit la force symbolique de la représentation graphique d'une caméra, emblématique de l'ensemble des technologies de communication, en face des armes réelles du régime. De plus, analysant les *tags* révolutionnaires, l'auteur évoque une opération de réappropriation culturelle dans ce qu'il nomme un « calligraffiti », soit la transcription des lettres romaines en calligraphie orientale⁶⁴.

Sur les murs physiques, les graffitis constituent également une appropriation territoriale du centre-ville par la Révolution, dans une lutte pied à pied avec les forces de l'ordre⁶⁵. Ainsi la campagne *No Walls, Pas de Murs*, en mars 2012, invite les activistes à recouvrir les murs édifiés pour contrôler la mobilisation populaire. Le résultat visuel montre les prolongements révolutionnaires de la prégnance des esthétiques populaires dans la rue comme dans l'art. Les villes égyptiennes, Le Caire en particulier rejoignent une dynamique identifiée par Franck Mermier et Nicolas Puig pour le Liban, dès 2007 :

« De place pour l'action artistique, les espaces urbains peuvent devenir des supports de produits culturels : ainsi, les murs du camp palestinien de Beddawi, à Tripoli, ont fait l'objet d'un investissement concurrentiel entre artistes locaux et peintres iraniens commandités par le Hezbollah⁶⁶ ».

Ainsi, l'art urbain se développe, accessible à tous et populaire.

La prégnance des esthétiques populaires. L'art populaire, politique et révolutionnaire

Yves Gonzales-Quijano fait un constat très pessimiste sur la situation de l'art contemporain dans le monde arabe, en raison d'une coupure avec ses pratiques antérieures et en particulier les esthétiques populaires. À l'inverse, les œuvres

⁶⁴ Abdelhamid, Mohammad, « La transgression discursive en Egypte à travers les inscriptions murales: le graffiti sur les réseaux sociaux, un nouveau champ de contestation », IRIE, vol. 18, 2012, <http://www.i-r-i-e.net/inhalt/018/Abdelhamid.pdf>

⁶⁵ Gonzales-Quijano, Yves, « *Virtual et concrete* : petite contribution à la création de la Révolution égyptienne », décembre 2011, <http://cpa.hypotheses.org/3137/print/>

⁶⁶ Puig, Nicolas, Mermier, Franck, « Introduction », in Puig, Nicolas, Mermier, Franck, dir., *Itinéraires esthétiques et scènes culturelles au Proche-Orient*, IFPO, dots, Beyrouth, 2007, p. 11.

étudiées ici montre une continuité⁶⁷. Initié avec les orientalistes européens, repris par les artistes du Moyen-Orient, le motif du peuple reste central, que les artistes le représentent ou qu'ils détournent la culture visuelle populaire. Au plan politique et dans les contextes révolutionnaires égyptiens et syriens, le peuple s'impose comme une figure centrale. Jacques Rancière infirme ainsi à propos des Printemps arabes:

« ils (les Indignés et les Printemps arabes) ont rappelé le principe même de la politique : il y a de la politique lorsqu'il y a un peuple, lorsque ce peuple ne se confond pas avec sa représentation étatique, mais se déclare et se manifeste lui-même, en choisissant ses lieux et ces temps⁶⁸. »

Au plan artistique, le peuple constitue le référent de l'art dénommé ainsi « populaire » dès avant la Révolution, pour désigner un domaine généralement méprisé, non savant ou commercial, détourné par les artistes contre la bourgeoisie, l'État ou l'Occident.

Détournement de la culture visuelle populaire

L'art populaire se nourrit d'un détournement de la culture visuelle et en particulier du kitsch. Apparu vers 1870, le vocable « kitsch » vient de l'allemand bavarois et signifie le recyclage, le fait de *faire du jeune avec du vieux*, mais aussi la pacotille et l'objet bon marché. Il désigne également les chromos, ces copies de la grande peinture que les touristes américains achetaient aux peintres munichois⁶⁹. En tant que style emprunté à une esthétique populaire, il fait irruption dans l'art des années 1940, notamment avec les nus de Francis Picabia, en France, et ceux de Georges Daoud Corm, au Liban, ce dernier ayant fait les Beaux-Arts de Paris. À partir de 1970, le culte de l'objet quotidien commun au pop art et au kitsch, favorise l'intégration définitive de ce dernier dans l'art contemporain. De même le graphiste et chercheur Tarek Atrissi démontre la source d'inspiration des affiches de cinéma pour

⁶⁷ Gonzales-Qijano, Yves, L'art arabe contemporain, métaphore d'un effondrement, 6 octobre 2014, <http://cpa.hypotheses.org/5301>

⁶⁸ Rancière, Jacques, interrogé par Wald Lassowski, Aliocha, « Le Moment esthétique de l'émancipation sociale », *La Revue des livres*, 1^{er} septembre 2012, <http://www.emanantia.com.ar/editorial/libros/detalles.aspx?IDL=769&IDN=79>

⁶⁹ Eco, Umberto, dir., *Histoire de la laideur*, Flammarion, 2007, pp. 394-407.

l'art contemporain arabe⁷⁰, qu'il faut mettre en relation avec l'ampleur et l'audience régionale du cinéma égyptien. Affectif et visuel, le kitsch joue sur la relation sensible avec l'objet, l'enchantement et le merveilleux, le scintillement de la paillette ou de la perle, l'éclat des couleurs, également propre au pop art.

Mais, au-delà de la quête de l'émotion sentimentale, une des fonctions de l'art populaire, ou du kitsch est sa portée contestataire. En effet, l'art kitsch c'est l'ambivalence du beau de « mauvais goût », l'art du bonheur qui contient sa propre dénonciation, sa subversion par l'ironie. Il revient à Alison Gingeras, critique et commissaire d'exposition, d'avoir théorisé la « subversion du kitsch »⁷¹. Elle insiste ainsi sur la rupture des conventions esthétiques et sur le moyen de résister à la tentative d'homogénéisation des industries culturelles par la transformation des images commerciales en art. De plus, quand il se donne à voir pour ce qu'il est, le kitsch révèle la nature de son rêve et de son mensonge. Au-delà du caractère subversif de cette esthétique, Alison Gingeras affirme la capacité heuristique de cette dernière en remontant aux nus de Francis Picabia dans les années 1940, emprunts de réalisme et de vérisme kitsch. Ces peintures longtemps tenues pour antimodernes, sont aujourd'hui appréciées comme des ruptures à l'égard des conventions artistiques, dans l'esprit des dadaïstes. Il s'agit donc bien de représenter une esthétique populaire, de récupérer son pouvoir de fascination contre les industries culturelles et au service de l'art.

En tant que recyclage, le kitsch permet également le détournement de l'objet ou de l'image. Plus qu'un emprunt, il est une esthétique de l'excès qui peut entrer en tension avec la réalité et ainsi constituer un levier de contestation, comme l'exposition Kitsch à Damas en 2007 cherchait à le montrer⁷². L'exagération et la caricature qui le caractérisent permettraient ainsi aux artistes contemporains du Moyen-Orient de se saisir des questions politiques. Visant le public occidental, ces derniers représentent ainsi la question des stéréotypes culturels, c'est-à-dire des regards croisés entre Orient et Occident, ce retour sur le discours orientaliste où les inégalités et les rapports de pouvoir dominant. De même, le kitsch permet de combiner des contradictions, comme l'affirmation d'une identité d'artiste à la fois universelle et

⁷⁰ Tarek Atrissi, « The Transformed vernacular new design language », in Amirsadegeghi, Hossein, Mikdadi Salwa, Shabout, Nada, éd., *New Vision. Arab Contemporary Art, in the 21st Century*, TransGlobe Publishing, 2009, p. 49.

⁷¹ Gingeras, Alison, « Subversion du Kitsch », *artpress* 263, septembre, 2000.

⁷² En collaboration avec trois plasticiens syriens, j'ai monté un atelier sur le kitsch et son pouvoir subversif, à partir des travaux d'artistes égyptiens comme Amal Kenawy, ou libanais comme Zena El Khalil, qui a donné lieu à une exposition à Damas et dans plusieurs autres villes syriennes, en 2007.

nationale. Puisant également ses formes esthétiques dans la culture de masse, l'art kitsch ou populaire joue le système contre le système, critiquant mais récupérant l'aura des images publicitaires. Par la tension du contraste avec sa légèreté apparente, il a un pouvoir de dramatisation des représentations et peut devenir un mode de dénonciation.

Pourtant, selon le graphiste et chercheur, Tarek Atrissi dans une publication collective sur l'art contemporain⁷³ en 2009, les affiches de cinéma ne sont pas seulement l'objet d'un détournement, mais déjà de l'art kitsch et loin d'évoquer leur subversion potentielle, il insiste sur leur pouvoir de duperie : « Pour le pauvre, spécialement en Égypte, ces affiches représentaient (depuis les années 1970) la « vie rêvée », une fuite de la réalité⁷⁴. » Pourtant, la duperie du kitsch n'est pas spécifiquement dénoncée vis-à-vis des pauvres égyptiens. Selon le philosophe Christophe Génin, le kitsch est un attribut de la notion de *masses*, une esthétique qui sacrifie la transcendance à l'accessibilité et marque l'époque du sceau du matérialisme⁷⁵.

Christophe Génin double sa critique philosophique d'une dénonciation politique fondée sur la manipulation du peuple par la bourgeoisie grâce au pouvoir de la consommation et à son verrouillage de tout changement social :

« Ce bonheur kitsch est ainsi profondément réactionnaire : il veut nous faire accroire que le monde est beau, et donc que toute entreprise de changement est vaine (...) C'est parce qu'il n'a aucun espoir dans un changement que le petit peuple se bricole un monde de douceurs, cristallise un agglomérat de sucreries mièvres qui sont autant de baumes sur les plaies de son désespoir⁷⁶ ».

Ce qui revient à dire que le kitsch, par la compensation affective qu'il procure, est responsable du verrouillage des inégalités sociales, grâce à la manipulation des milieux populaires. Cette vision du kitsch s'inscrit dans l'opposition établie par Clément Greenberg avec l'avant-garde⁷⁷. Le kitsch collé au réel constitue une

⁷³ Amirsadegeghi, Hossein, Mikdadi, Salwa, Shabout, Nada, éd., New Vision. Arab Contemporary Art, in the 21st Century, TransGlobe Publishing, 2009.

⁷⁴ Tarek Atrissi, "The Transformed vernacular new design language", p. 49.

⁷⁵ Génin, Christophe, Kitsch dans l'âme, Vrin, Paris, 2010, p. 216.

⁷⁶ Génin, Christophe, Idem, pp. 37, 39, 48 et 101 pour la citation.

⁷⁷ Greenberg, Clément, "Avant-garde et kitsch", Art et culture, essais critiques, Macula, Paris, 1988, pp. 9-28.

subjectivation du monde et récupère l'effet de l'art et non sa valeur. Il est l'instrument du populisme et de la démagogie et « représente la culture de masse »⁷⁸

Contre cette idée de l'aliénation des membres des couches populaires, le sociologue britannique Richard Hoggart théorise, à la fin des années 1950, un certain nombre de comportements, qui traduisent un flottement dans la relation du peuple avec la culture de masse. Il parle ainsi des « attitudes alternatives », de l'« attention distraite » ou « oblique », de la « consommation nonchalante » ou encore de l'« adhésion à éclipse »⁷⁹. L'auteur reconnaît une emprise relative dans le laisser aller, éphémère, au divertissement, mais montre que cela ne remet pas en question les convictions profondes liées à la vie réelle. Les gens du peuple « sont prêts à s'amuser avec ce qu'on leur donne à voir, mais ils ne sont pas « assez cons », écrit-il, pour « y croire »⁸⁰. Cette clairvoyance s'appuie sur le principe de réalité et les conditions de vie objectives. Comme le dit Richard Hoggart, « les faits comptent plus que les idées, on est toujours enclin à suspecter les valeurs prônées par les « autorités », « on refuse à la fois l'admiration et l'indignation morale », comme autrefois on refusait de « se laisser avoir » par la pompe et l'apparat de la vie officielle »⁸¹. De même, l'idéalisme ou l'illusion d'une vie meilleure, véhiculée par la culture de masse, ne résiste pas à l'épreuve des faits et entraîne un « scepticisme » vis-à-vis du discours démagogique⁸².

Qu'en est-il aujourd'hui ? Entre 1957, date à laquelle Richard Hoggart publie son livre et aujourd'hui, la capacité de résistance des milieux populaires s'est-elle dissoute dans le triomphe de la culture de masse ? Reprenant cette thématique de l'aliénation en 2002, le sociologue Jean-Claude Passeron réaffirme la capacité de la culture populaire d'aujourd'hui à s'autonomiser par rapport aux tentatives d'emprise de la culture de masse.⁸³ Renversant le processus d'aliénation sur les bourgeois, il insiste sur le prisme adopté par les intellectuels, leur position décliniste, qu'il interprète comme une projection émotionnelle sur l'époque. En ce qui concerne la résistance actuelle des milieux populaires, le plasticien américain David La Chapelle a réalisé un documentaire sur une danse de rue, *Rize*, en 2004, identifiant ainsi des modes de résistance et de sublimation de la violence sociale.

⁷⁸ Greenberg, Clément, Idem, p. 25.

⁷⁹ Passeron, Jean-Claude, Préface à R. Hoggart *La Culture du pauvre*, Les Editions de Minuit, 2004, p. 22.

⁸⁰ Hoggart, Richard, *La Culture du pauvre*, Les Editions de Minuit, 2004, pp. 332-332.

⁸¹ Hoggart, Richard, Idem, p. 328.

⁸² Hoggart, Richard, Idem, pp. 122, 138, 327-328.

⁸³ Passeron, Jean-Claude, « Quel regard sur le populaire ? », *Esprit*, Mars-Avril, 2002, p. 155.

Selon Richard Hoggart, cette capacité de résistance réside dans la rupture entre la vie privée, quotidienne, et le monde extérieur, un repli sur la famille, le groupe social et local d'appartenance, qui caractériserait les « classes populaires du monde entier⁸⁴ ». Cette valorisation du quotidien et du banal s'applique également à l'art populaire dont Richard Hoggart affirme que pour être apprécié, il doit être calqué sur des stéréotypes :

« Si les auteurs recourent à des clichés au lieu de créer une autre réalité par et dans le langage, c'est évidemment que leurs lecteurs sont accoutumés à ces récits qui se présentent avant tout comme des énoncés de réalité, comme des duplications imagées d'un réel déjà connu⁸⁵ ».

Néanmoins, cette inclination pour la vie quotidienne n'exclut ni le goût du faste ni celui du somptueux, qui se déploient dans le kitsch et font partie des moments plus exceptionnels de la vie comme le divertissement ou le mariage, ainsi que le montre Richard Hoggart :

« le goût populaire de la vitalité et de l'exubérance s'exprime – dans les arts plastiques et décoratifs, les chansons, et, plus généralement, dans toute les formes de récréation - par une « débauche de détails ornementaux et une extravagance baroque ou même rococo⁸⁶ ».

Le kitsch n'est plus ici la digestion bourgeoise du raffinement aristocratique en vue d'exercer un pouvoir sur le peuple, mais un mimétisme vis-à-vis de l'aisance matérielle lié à un événement extraordinaire.

Dans sa préface à *La Culture du pauvre*, Jean-Claude Passeron insiste sur la capacité de Richard Hoggart à mener son analyse du point de vue des milieux populaires, et non du point de vue des intellectuels bourgeois, dont la référence est toujours la culture de l'élite⁸⁷. Surtout, Richard Hoggart souligne l'éthique qui anime le goût populaire, enraciné dans la réalité et la valeur centrale du foyer⁸⁸. Ainsi, cette procédure d'humanisation destinée à adoucir la dureté de l'existence⁸⁹, s'oppose à la

⁸⁴ Hoggart, Richard, *La Culture du pauvre*, Les Editions de Minuit, 2004, p. 151.

⁸⁵ Hoggart, Richard, *Idem*, pp. 294 et 177.

⁸⁶ Hoggart, Richard, *Idem*, p. 193.

⁸⁷ Passeron, Jean-Claude, Préface à R. Hoggart *La Culture du pauvre*, Les Editions de Minuit, 2004, p. 20.

⁸⁸ Hoggart, Richard, *La Culture du pauvre*, Les Editions de Minuit, 2, pp.74-75.

⁸⁹ Hoggart, Richard, *Idem*, p. 152, 190.

mégalo manie narcissique du jardin ouvrier, que dénonce Jean-Yves Jouannais, près d'un demi siècle après, en tant qu'expression de la « bêtise plébéienne⁹⁰ », sûre d'elle même et de sa vérité. Il en va de même avec la sentimentalité qui culmine, pour Jean-Yves Jouannais comme pour Richard Hoggart et bien d'autres, dans la démagogie du discours ou de l'image de propagande. Mais tandis que Jean-Yves Jouannais en fait une preuve supplémentaire de la duperie du kitsch, Richard Hoggart, revenant encore sur l'argument du principe de réalité, y détecte une récupération par le pouvoir et une tentative de manipulation par abaissement au niveau de l'homme ordinaire. Et pourtant, l'emprise de la propagande paraît bien fragile. Pour en revenir au contexte égyptien, dans *La Violence et la dérision* (1964), l'écrivain franco-égyptien Albert Cossery (1913-2008) montrait que c'est au contact du peuple, que son héros a pu se distancier du militantisme pour adopter la posture de la dérision. L'idée est que le peuple échappe à l'emprise du pouvoir en le démystifiant. Albert Cossery vit alors à Paris, mais le récit est contemporain des mesures socialistes prises par Nasser, alors président, dans la droite ligne de la révolution sociale, dont il avait fait son objectif de politique intérieure. Albert Cossery, tenant peu compte de ses réformes, fait dire à son héros :

« je (un des personnages principaux) le (peuple) croyais soumis à l'oppression et je me suis rendu compte qu'il était plus libre que moi. Tu ne peux imaginer les moqueries dont je fus l'objet, quand j'ai voulu leur expliquer que j'étais en prison à cause de mes idées politiques. (...) Le gouvernement, il y avait longtemps qu'il était pour eux un sujet de plaisanterie. Avec toute mon intelligence j'avais pris le gouvernement au sérieux. Je me suis trouvé complètement idiot avec mes airs de martyrs de la classe ouvrière. J'étais le seul à prendre le gouvernement au sérieux⁹¹ ».

L'ironie de l'art politique est commune où s'exerce la censure, et rares sont les artistes que j'ai rencontré pendant ces quinze dernières années qui n'aient pas revendiqué cette arme politique. Dans l'exemple littéraire d'Albert Cossery, le personnage découvre une ironie salvatrice, distincte d'une conscience de classe. Il ne s'agit pas non plus de l'expression d'un populisme romantique projetant sur le peuple

⁹⁰ Jouannais, Jean-Yves, *Des nains, des jardins, Essai sur le kitsch pavillonnaire*, p.39. *Idem*, *L'Idiotie, art, vie, politique-méthode*, p. 44.

⁹¹ Cossery, Albert, *La Violence et la dérision*, Gallimard, 2005, p. 81.

une régénération par le bas, tant l'absurde qui traverse toute l'œuvre d'Albert Cossery n'épargne pas davantage les milieux populaires.

Au plan visuel, l'art populaire et politique apparaît avec le peintre espagnol Francisco de Goya (1746-1828), la représentation des corps athlétiques des gens du peuple et la compassion pour la misère, d'après l'historien Jacques Soubeyroux⁹². La revendication d'égalité est postérieure, de même que l'ironie vis-à-vis du pouvoir, mais la subversion est dans le choix de l'esthétique populaire opposée aux canons du *sublime*. Jacques Soubeyroux écrit ainsi :

« Le langage et les images qu'il (Francisco de Goya) investit dans sa satire font appel à la culture orale et aux croyances populaires et s'inscrivent ainsi en rupture par rapport à l'esthétique et à l'idéologie dominantes. En revendiquant la laideur et la violence contre l'esthétique du beau prônée par le néo-classicisme il a créé un langage de la dissidence⁹³. »

De même l'auteur souligne la signification politique de l'utilisation de média tels que le dessin et les eaux fortes, « dans la mesure où elle constitue une remise en cause de la hiérarchie des genres qui correspondait à un univers politico-social hiérarchisé⁹⁴. »

Au Moyen-Orient, les représentations du peuple, le détournement des esthétiques populaires par les artistes et l'irruption d'un art urbain avec les Révolutions de 2011 marquent une prise de distance avec l'art savant, réservé à l'élite et l'affirmation d'un art politique. Néanmoins, l'efficacité de l'art politique, est mise en cause par l'historienne d'art Dominique Baqué dans un essai très critique⁹⁵.

Dépassant rarement le cadre français, l'auteure néglige le danger encouru dans les contextes répressifs, notamment révolutionnaire, mais aussi la signification politique du choix de la culture populaire là où les inégalités sont particulièrement fortes et où leur dénonciation se confond avec la critique de l'État. La représentation du peuple et de l'art populaire remonte à l'orientalisme, mais nourrie également une réappropriation nationaliste ainsi que le montre l'historienne Silvia Naef⁹⁶. Dans le

⁹² Soubeyroux, Jacques, *Goya politique*, Sulliver, 2011.

⁹³ Soubeyroux, Jacques, *Idem*, p. 106.

⁹⁴ Soubeyroux, Jacques, *Idem*, p. 16.

⁹⁵ Baqué, Dominique, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*. Flammarion, Champs art, Malesherbes, 2009.

⁹⁶ Silvia Naef, « L'expression iconographique de l'authenticité (*asala*) dans la peinture arabe moderne », https://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:_XxWn_M7OGUJ:aan.mmsh.univ-aix.fr/volumes/1993/Documents/th_express-icone-

contexte de la mondialisation, la quête d'authenticité laisse la place à une critique politique et la référence initiale à l'orientalisme investit de nouvelles représentations, liées à l'utilisation de stéréotypes et à la représentation d'une visibilité culturelle liée aux injonctions du marché aussi bien local qu'international, mais dans une procédure d'ostentation caricatural et subversive.

Ostentation culturelle, « jouer du 'topos' sans y sacrifier⁹⁷ »

Apparemment dociles, les artistes contemporains du Moyen-Orient réinvestissent les clichés de l'orientalisme, tels qu'ils ont été identifiés par Edward Saïd. Ils représentent ainsi ces *apriori* d'Orient, la sensualité, mais aussi la violence, au travers du terrorisme et du despotisme. Pourtant cette réappropriation de l'orientalisme, sous la forme d'un auto-orientalisme, n'est pas la répétition du discours colonial, mais son dépassement dans un « mimétisme » décalé, « ambivalent » théorisé par Homi Bahba. Celui-ci définit ainsi ce qui est « presque le même, *mais pas tout à fait*⁹⁸ », un interstice qui est le propre du discours colonial et porte en lui sa propre négation.

Transposée dans le domaine artistique, cette théorie du mimétisme reste pertinente, car si la perception de l'art comme une copie des pratiques occidentales redouble la relation coloniale, l'ambivalence, cet écart critique propre à contenir une subversion, permet aux artistes d'effectuer ces emprunts, tout en se les réappropriant, ainsi que l'exposition *Hybridité* que j'ai montée à l'Université du Caire, en 2003, cherchait à le montrer⁹⁹. Cette logique d'emprunt extérieur sans risque

[asala.pdf+&hl=fr&gl=fr&pid=bl&srcid=ADGEESi2T4zHJuWFRVMvi2C5uSoMD8n1sobAr3aPdFIYbs7-YWvT63vVVcjmwytMDLVGo9OkE6e3FpSZ7H1qopsjTDpeelXsX0zROjVvim4emcXfYh7187vZhDPYtlxzxAU36HXI1Kt&sig=AHIEtbT_9ROX-N7ehnKP6-nXqikU_vocNQ](#), p. 145.

⁹⁷ Dakhliya, Jocelyne, « Pleinement contemporains », in Dakhliya, Jocelyne, dir., *Créations artistiques contemporaines en pays d'Islam : des arts en tension*, Kimé, coll. "Esthétiques", France, 2006, p. 50.

⁹⁸ Bhabha, Homi, *Les Lieux de la culture, Une Théorie post-coloniale*, Payot, 2007, p. 149.

⁹⁹ Enseignant l'histoire contemporaine à des étudiants en Sciences politique, dans le cadre d'un partenariat avec les Instituts d'études politiques français et ayant constaté une crispation identitaire vis-à-vis de la mondialisation, je m'appuyais sur les théories d'Arjun Appadurai pour justifier l'emprunt de média artistiques étrangers et leur réappropriation, créatrice de singularité culturelle et en l'occurrence artistique. L'exposition installée dans les locaux de la faculté d'Économie et de Sciences politiques associaient des artistes égyptien internationaux et des artistes étrangers ayant effectué des emprunts à la culture visuelle égyptienne. L'exposition se doublait de l'invitation de théoriciens de cette mondialisation exempte d'acculturation comme l'essayiste Olivier Mongin et l'anthropologue Nicolas Puig.

d'acculturation complète, sur le plan de l'art, le principe d'enchevêtrement originel des cultures, contre celui d'essentialisation, opérant dans le discours colonial. Le *postcolonialisme*, qui ne se situe pas dans *un après* de la colonisation, contrairement à ce qu'induit le préfixe post, mais dans son dépassement, établit, selon Edward Saïd, en 1978¹⁰⁰ et Homi Bhabha en 1994¹⁰¹, cette dynamique fondamentale qui anime les cultures entre elles. Ces dernières, de même que les identités, loin de se diluer les unes dans les autres, se transforment dans leurs relations mutuelles.

Pourtant, la demande de visibilité culturelle du marché local et international va à l'encontre de cette fluidité des identités dans la culture comme dans l'art, ne laissant comme échappatoire possible que le saisissement par les artistes des fantasmes projetés¹⁰² et la réappropriation critique et actualisée des stéréotypes orientalistes. On examinera donc cette capacité critique, l'autonomie des artistes et leur faculté à détourner, par l'auto-orientalisme et le kitsch, le piège de la duplication opportuniste, sinon naïve, des clichés sur l'Orient. Réciproquement, bien que le renversement de l'analyse en direction de l'Occident, en tant que producteur d'un discours sur l'Orient, ne soit pas l'objet ici, il convient de garder à l'esprit la question de cette *vérité* sur nous-mêmes, que les artistes détournent et retournent contre l'Occident, notamment sous la forme de stéréotypes. L'*occidentalisme*, représente donc l'ensemble des lieux communs sur les Occidentaux qui ont court au Moyen-Orient. Ainsi, le peintre égyptien né en 1952, représente en 2007, une série de personnage incarnant l'Occident, comme *Le Touriste*, *Le Marine*, *Le Détective* ou *La Diva*.

Sur le plan visuel, le kitsch fonctionne comme le cliché à la manière d'une caricature. Il sert la différenciation culturelle par son esthétique exotique et la met en tension, par l'excès de visibilité devenue ainsi ostentatoire. Quand ils l'utilisent, les artistes peuvent ainsi représenter le cliché tout en en révélant sa nature, par la surenchère visuelle. De plus, le pouvoir heuristique du kitsch permet d'identifier l'opération d'ostentation culturelle, orientaliste ou occidentaliste.

Parmi les injonctions en provenance du marché, on peut également se demander si le goût pour l'art populaire, inspiré par le peuple n'est pas une forme de mise en adéquation avec la fascination pour la pauvreté en tant qu'exotisme, tel que dénoncée par Jean-Loup Amselle. Au-delà des pays du Nord, les populations locales aisées et parfois même les artistes sont-ils également susceptibles de projeter une

¹⁰⁰ Saïd, Edward, *L'Orientalisme, L'Orient créé par l'Occident*, Seuil, 2013.

¹⁰¹ Bhabha, Homi, *Les Lieux de la culture, Une Théorie post-coloniale*, Payot, 2007.

¹⁰² Jean-Loup Amselle, *L'art de la friche*, Flammarion, France, 2005, p. 57.

altérité exotique sur les pauvres ? Plus que par la faveur du marché et comme nous le verrons, les artistes justifient leur travail en relation avec leur contexte politique, et de ce point de vue les crises récurrentes du Moyen-Orient, la guerre larvée au Liban, réelle en Syrie, le Printemps égyptien, la grande pauvreté et les contradictions de la société iranienne, inégalitaire et tournée vers la consommation mondialisée, alimentent continuellement un art engagé. Au-delà des contextes locaux, les rapports de pouvoir géopolitiques font également partie du répertoire des artistes et on peut se demander si l'art populaire n'est pas sous cet angle, une sorte de transposition des rapports de forces économiques internationaux dans le champ artistique. De même, y a-t-il, au plan local, une sorte d'identification des artistes aux pauvres contre la bourgeoisie et l'État ? La question est d'autant plus pertinente que certains d'entre eux revendiquent cette identité d'origine.

Les artistes sont conscients des débats auxquels leur représentation de l'identité culturelle donne lieu et déplorent ainsi que l'intérêt des commissaires d'exposition se borne aux questions politiques, parfois d'ailleurs confondues avec des « postures identitaires »¹⁰³. Pourtant, la grande majorité des artistes considère simplement qu'ils représentent le questionnement de leur époque et revendiquent de pouvoir représenter les problèmes qui les touchent sans être *exotisés* par un contexte différent d'exposition. Le reproche cible l'Occident en tout premier lieu et fait apparaître un tête-à-tête historique entre ce dernier et l'Orient arabe et iranien. Ainsi que le montre l'historienne Jocelyne Dakhli, les uns et les autres nourrissent ainsi leurs propres mécanismes d'identification inversée, dans le cadre d'un imaginaire commun¹⁰⁴. Dans le cadre des Révolutions arabes qui ne permettent plus de dénier des idéaux partagés de justice sociale et de liberté et produisent des pratiques artistiques convergentes comme l'art urbain, on peut dès lors se demander ce qu'il advient de cette altérité fantasmée.

L'égalité esthétique et la relation dialogique de l'art urbain

Le graffiti dans sa version contestataire se développe avec les Révolutions en Égypte comme en Syrie, à partir de 2011. Toutefois l'art urbain comme la conception

¹⁰³ Comme le montre Jocelyne Dakhli, il arrive que « la position politique qu'expriment les écrivains ou les artistes se voit, (...) renvoyée à une posture identitaire, (...) », Dakhli, Jocelyne, « Pleinement contemporains », in Dakhli, Jocelyne, dir., Idem, p. 55.

¹⁰⁴ Séminaire Harem et despotisme, EHESS.

graphique actuelle, en tant qu'« expression de la culture visuelle arabe contemporaine » et « populaire » apparaît dans le milieu des années 1990, sur les murs de Beyrouth¹⁰⁵. Le graphisme contemporain est crucial dans la réflexion sur l'art populaire, parce qu'il relève de la culture de masse, il est le « plus universel des arts¹⁰⁶ », le plus accessible, et qu'il est visible dans la vie urbaine quotidienne. De plus, sa tendance à réutiliser des images et des icônes plus anciennes rappelle les procédures de recyclage du kitsch et de l'art populaire. La rue est un des lieux privilégiés de l'expression graphique, mais aussi une source d'inspiration, par sa capacité à refléter l'expérience ordinaire comme l'histoire de la ville.

De même, l'iconographie de propagande, particulièrement présente en régime autoritaire, a longtemps dominé le paysage visuel, jusqu'à se banaliser, sinon se neutraliser - du moins en partie - par son abondance et son uniformité :

« Pendant longtemps, une des principales expressions visuelles dans la rue était la propagande politique, ce qui n'est pas surprenant dans une région avec une histoire aussi chaotique. Les slogans de parti, les pochoirs, les photos des dirigeants et des martyrs et l'omniprésence des affiches politiques une caractéristique du paysage urbain, au point de devenir invisible¹⁰⁷. »

C'est d'ailleurs ce qui ressortait d'un projet d'exposition avec des photographes syriens sur le kitsch de propagande, en 2008¹⁰⁸. L'un des artistes en particulier, Aiham Dib, cherchait ainsi à démontrer cette neutralisation visuelle de la propagande, par son intégration aux milieux des objets familiers des taxis ou des boutiques. L'idée était que personne n'était dupe de ces petites stratégies visuelles, où l'apparente glorification du régime se confond avec une dignité patriotique et que cet art urbain « brut » constituait une négociation conjuratoire vis-à-vis de la violence du régime, à l'opposé de l'art urbain révolutionnaire, contestataire et dialogique.

¹⁰⁵ Tarek Atrissi, « The Transformed vernacular new design language », in Amirsadegeghi, Hossein, Mikdadi, Salwa, Shabout, Nada, éd., New Vision. Arab Contemporary Art, in the 21st Century, TransGlobe Publishing, 2009, p. 46.

¹⁰⁶ Tarek Atrissi, Idem, p. 47.

¹⁰⁷ «For a long time, one of the main visual expressions on the street was political propaganda – which is not surprising in a region with such a turbulent history. Party slogans, stencilled images, photos of leaders and martyrs and the omnipresent political posters had become a feature of the urban landscape to the point of invisibility.» Tarek Atrissi, « The Transformed vernacular new design language », in Amirsadegeghi, Hossein, Mikdadi Salwa, Shabout, Nada, éd., New Vision. Arab Contemporary Art, in the 21st Century, TransGlobe Publishing, 2009, p. 48.

¹⁰⁸ Ce projet fut mené pour le plaisir de la collaboration. Étant donné son sujet et le résultat du travail photographique, nous renonçâmes à l'exposer.

Revendiquant un dialogue avec le peuple, les graffeurs et les peintres muraux présentent un renoncement de nature artistique, une abnégation de leur qualité d'auteur et de l'individuation de leur œuvre, qu'ils sont prêts à mêler aux graffitis des autres activistes et à soumettre au blanchiment par les forces de l'ordre. Ainsi que l'écrit Yves Gonzales-Quitano :

« Face au risque, bien réel, d'une récupération par le monde du marché de l'art, capable de tout recycler ou presque, graffeurs et graphistes égyptiens (...) ont imaginé une réponse, via l'anonymat intégral pour certains, en adoptant une posture qui fait d'eux surtout pas des artistes, avec un discours « en surplomb » et en ayant la prétention de délivrer le sens des événements en cours, mais au contraire de simples auteurs de propositions visuelles, dans le but de créer un dialogue citoyen et de contribuer ainsi la prise de conscience révolutionnaire¹⁰⁹. »

De l' « égalité esthétique », par la représentation du peuple, on passe ainsi à l'égalité révolutionnaire dans laquelle la qualité d'artiste se dissout, comme le revendique paradoxalement le « graffeur » Ganzeer qui affirme dans son blog qu'il n'est ni un artiste urbain, ni un graffeur, signifiant par là la subordination de sa pratique à son activisme. De même, à propos du festival annuel *D-CAF* (Festival de l'art contemporain du centre ville), la journaliste Sarah el-Sirgany montre en 2013, que les œuvres numériques ont un objectif interactif, instaurent un art relationnel avec le public et constituent une pratique démocratique, à la fois artistique et politique¹¹⁰. L'art populaire redéfinit ainsi les relations entre art et politique, dans la pratique révolutionnaire, celle des arts urbains et numériques, avant et pendant les Printemps arabes, comme dans l'Égypte postrévolutionnaire¹¹¹. Pour désigner les nouvelles formes artistiques, Ganzeer parle de « Concept Pop », combinant le double héritage du *pop art* et de l'art conceptuel. Dans un article en ligne, il affirme également la capacité de cet art à prolonger l'esprit révolutionnaire dans le sens d'une négation de l'égo de l'artiste, d'une accessibilité démocratique et d'une indépendance vis-à-vis de

¹⁰⁹ Gonzales-Quijano, Yves, *The Pixelised revolution : art et Révolution* », décembre 2011, <http://cpa.hypotheses.org/3178/print/>

¹¹⁰ El-Sigarny, Sarah, « Cairo Art festivals engulfed in politics », *Egypt Pulse, Al Monitor*, <http://www.al-monitor.com/pulse/originals/2013/05/cairo-culture-festivals-combine-art-politics.html>

¹¹¹ Il est difficile de dater la fin de la Révolution égyptienne toutefois, la libération de Moubarak en décembre 2014 marque bien la fin de ce qui en sanctionnait l'existence.

l'expertise du milieu de l'art, affirmant le caractère opératoire de l'art hors des circuits élitistes de sa monstration et de sa réception¹¹².

Ce parti-pris égalitaire trouve également un écho dans la rhétorique libertaire des artistes activistes.

Rédemption par le peuple et mouvement libertaire

La valorisation du peuple doit être mise en relation avec la figure politique de Nasser (1956-1970), incontournable jusqu'à aujourd'hui. Sa présidence nourrit une nostalgie pour la libéralisation des mœurs, comparée à l'islamisation conservatrice postérieure, mais aussi pour le rêve de démocratisation dont ce fils du peuple était l'incarnation. Toutefois dans sa *Philosophie de la Révolution* (1953), Nasser décrit sa déconvenue à l'égard des *masses*, « divisées », « désordonnées », caractérisée par la « paresse » et l'« inertie » et substituant à la « marche sacrée » fondée sur la trilogie « Union, discipline, travail », « l'égoïsme le plus vil¹¹³ ». Il justifie ainsi la nécessité d'une primauté de l'armée, cette dernière étant comprise comme une émanation du peuple : « l'armée est du peuple et pour le peuple¹¹⁴ ». On peut ainsi se demander si l'ambivalence que l'on retrouve parfois de la part des artistes vis-à-vis du peuple, instrumentalisé dans la lutte contre l'État, par certaines œuvres qui perdent de vue la dignité même des participants¹¹⁵, ne prend pas sa source dans le scepticisme de Nasser et la vision politique qu'il incarne.

La rhétorique libertaire est également fondée sur une apologie du peuple, contre les forces de l'ordre qui verrouillent le régime, les bourgeois qui craignent la Révolution et la perte de leurs privilèges. Ainsi, certains graffeurs, Keizer, en particulier parlent non seulement au nom du peuple mais s'adressent aux classes moyennes qui leur semblent trop peu politisées. Le peuple connaît sa souffrance, mais la question se pose du contenu de ses revendications : veut-il un changement radical de la société ou souhaite-t-il s'y intégrer, pour en profiter à son tour ? Ce qui revient à se demander s'il n'existe pas un malentendu entre les plus pauvres et les

¹¹² Singh, Surti, "Historical Realities of Concept Pop: Debating Art in Egypt", *Jadaliyya*, Dec. 17, 2014.

¹¹³ Vigneau, Jean, « L'idéologie de la Révolution égyptienne », *Politique étrangère* N°4, 1957, 22e année, p. 453.

¹¹⁴ Vigneau, Jean, *Idem*, p. 447.

¹¹⁵ Je pense en particulier à une performance « Le Silence des agneaux », où les participants, des journaliers payés devaient avancer à quatre pattes, comme des animaux, des moutons qu'ils étaient censés figurer.

artistes activistes et si l'objectif est aussi commun que ils le prétendent. Dans le champ purement artistique le problème paraît analogue. Les artistes s'inspirent de l'art « folklorique », et en particuliers des peintures murales et figuratives très anciennes. Mais prennent-ils la mesure de sa contemporanéité, où croient-ils y trouver une antériorité qui transcende ses formes, par une pratique certes ancrée dans la tradition d'une absence d'individuation de l'œuvre, mais qui est aussi sans cesse réactualisée ? Car ce n'est pas parce que des artistes successifs se situent au sein d'une tradition que leur art relève du passé et est privé de contemporanéité. Les artistes pratiquent leur art dans le présent et ainsi réinventent la tradition¹¹⁶. Dans un texte sur l'authenticité de l'art arabe moderne, Silvia Naef exprime cette volonté des artistes de se fondre dans une tradition plutôt que de représenter leur singularité : « même lorsqu'il était figuratif (2), l'art islamique était toujours art appliqué et variation sur un thème plutôt qu'expression d'une créativité individuelle¹¹⁷ ». Surtout, elle insiste sur la quête d'authenticité de la part des artistes de la période moderne, dans le détournement des l'arts populaires :

« On redécouvrit les arts populaires, ceux des civilisations anté-islamiques de la région et, plus tard, l'art islamique. Tout cet ensemble d'éléments fut englobé dans un principe plus général, celui de turâth (héritage), censé exprimer le caractère authentique (asil), arabe, d'œuvres inspirées à la base par l'art européen¹¹⁸. »

La dimension populaire devient ainsi synonyme de vérité culturelle, de connotation locale, par opposition à un art emprunté à l'Occident : « L'asâla (l'authenticité) s'exprimait essentiellement par une utilisation des formes puisées dans les arts populaires (peintures murales, tapis, etc.), ou aux arts antéislamiques

¹¹⁶ Je parie ici sur une adéquation entre art contemporain, y compris celui qui, s'inscrivant dans une continuité n'est pas coupé de son époque, et art actuel, même si cela ne va pas de soi. Sur la question voir notamment Rouillé, André, La mode du contemporain, 2010 <http://www.paris-art.com/art-culture-France/La-mode-du-contemporain/302.html>

¹¹⁷ Naef, Silvia, « L'Expression iconographique de l'authenticité (asila) dans la peinture arabe moderne », https://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:_XxWn_M7OGUJ:aan.mmsh.univ-aix.fr/volumes/1993/Documents/th_express-icono-asala.pdf+&hl=fr&gl=fr&pid=bl&srcid=ADGEESi2T4zHJuWFRVMvi2C5uSoMD8n1sobAr3aPdFIYbs7-YWvT63vVVcjmwytMDLVGo9OkE6e3FpSZ7H1qopsjTDpeelXsX0zROjVvim4emcXfYh7187vZhDPYtlxzxAU36HXI1Kt&sig=AHIEtbT_9ROX-N7ehnKP6-nXqikU_vocNQ

p. 139.

¹¹⁸ Naef, Silvia, Idem, p.142.

(pharaoniques, assyro-babyloniens)¹¹⁹. » De même cette idée que l'authenticité culturelle serait à chercher dans l'art populaire est théorisée par le graphiste et chercheur Tarek Atrissi, qui écrit ainsi :

« La recherche d'un langage visuel authentique encourageait les artistes à regarder du côté de la culture visuelle populaire pour les formes et les idées qui pouvaient être intégrées dans leurs propres travaux¹²⁰. »

Cette authenticité évoque une projection aux accents primitivistes, qui fait du peuple le gardien de l'origine culturelle. Dans l'art, cette garantie de vérité évoque l'origine populaire des motifs picturaux empruntés aux orientalistes européens puis adoptés jusqu'à aujourd'hui. Au plan politique, adossé au peuple comme une rédemption ou du moins une alternative, un anticonformisme s'est développé dès avant la Révolution, contre l'esprit bourgeois et les forces de l'ordre, symbolisé par les *Ultras*. Ces supporters de foot, apparus en Égypte en 2007 combinent une solidarité horizontale et un esprit contestataire vis-à-vis des forces de l'ordre, qui a nourri la mobilisation populaire et structuré les combats de rue au début de la Révolution. Ces liens fraternels n'excluent pas une valorisation de l'individualisme, qui s'oppose aux contraintes sociales, en particulier en matière de mœurs. Cette soif de liberté sexuelle et le dédain de l'image sociale s'accompagnent d'une négation de l'ordre établi. Proches des *Ultras*, les graffeurs articulent ces tendances anarchistes aux revendications égalitaires du peuple dont témoigne leur pratique d'un art populaire.

Les sources qui m'ont permis de mener ce travail de recherche proviennent essentiellement des entretiens avec les artistes et de l'analyse de leurs œuvres.

Manque ici une théorie de la réception, dont je mesure l'enjeu et que je n'ai traité que rapidement au travers de la description de l'audience réduite des premiers temps de l'internationalisation de l'art, dans les années 2000.

¹¹⁹ Naef, Silvia, Idem, p. 144.

¹²⁰ "The search for an authentic local visual language encouraged artists to look to popular culture for forms and ideas that could be incorporated into their own works." Tarek Atrissi, "The Transformed vernacular new design language", », in Amirsadegeghi, Hossein, Mikdadi Salwa, Shabout, Nada, éd., *New Vision. Arab Contemporary Art, in the 21st Century*, TransGlobe Publishing, 2009, p. 48.

Organisation du propos

L'ostentation culturelle et les emprunts à la culture de masse dans l'art du Moyen-Orient et en particulier d'Égypte font l'objet de la première partie. Dans le contexte d'une nouvelle visibilité internationale, l'appropriation et le détournement des motifs orientalistes par de nombreux artistes, s'ancre dans une pratique séculaire, empruntée aux peintres européens du XIXe siècle (chapitre 1). Dans le contexte actuel de l'internationalisation des scènes artistiques, l'art des stéréotypes n'est pas seulement l'expression d'un nationalisme culturel mais répond à une demande d'exotisme de la part du marché de l'art. En pratiquant une véritable ostentation culturelle, l'art des clichés articule une surenchère visuelle qui se moque de l'appartenance et de la demande d'exotisme, tout en y répondant. Les thématiques identitaires et la projection primitiviste d'une origine mythologique sur l'altérité, sont des motifs artistiques. L'appropriation des clichés orientalistes indique une volonté de dénoncer la perpétuation du néo-colonialisme, notamment dans le marché de l'art, dominé par les Occidentaux (chapitre 2).

Dans ce contexte inégalitaire du marché, les artistes égyptiens en particulier s'identifient aux pauvres comme aux dominés et représente cette identification par l'usage et le détournement d'esthétiques populaires dont j'analyserai les formes et les contenus dans une deuxième partie. Ils adoptent les esthétiques de la culture visuelle populaire, affirmant leur goût pour les icônes, qui ainsi circulent du local vers le global et vice versa, mais aussi les logos et l'esthétique de la culture de masse (chapitre 3). Le kitsch, qui en est l'expression privilégiée, a également une dimension heuristique qui permet de repérer la surenchère visuelle subversive. Par delà son apparente légèreté il contribue à une dramatisation et à une dénonciation du réel. En Égypte en particulier, l'art populaire suppose une référence aux pauvres dont le contenu est politique et contestataire. Pourtant cet engagement n'est pas dénué d'ambivalence et la lutte contre l'État aboutit parfois à l'instrumentalisation du peuple. Dans le contexte révolutionnaire, cet art politique est rétrospectivement perçu comme visionnaire (chapitre 4).

Avec les Printemps arabes, l'art populaire se développe encore, intégrant l'art urbain et internet, dont le rôle de répercussion de l'actualité démocratise l'accès, comme on le verra dans une deuxième partie. Émerge ainsi une nouvelle génération d'artistes, les graffeurs qui subordonnent leur pratique à l'objectif révolutionnaire. Leur souci de mobilisation populaire entraîne l'instauration d'un dialogue public et les murs

des grandes villes se couvrent de représentations des événements politiques, proposant un récit permanent de l'actualité (chapitre 5). Une nouvelle culture publique, urbaine et numérique se développe, plaçant l'objectif de démocratisation de l'art au cœur des objectifs des artistes. À côté de cette quête égalitaire, une revendication libertaire, engagée mais individualiste, génère parfois une vision romantique du pouvoir, qui remet en question l'objectif concret de cet art politique. De plus, cet art révolutionnaire n'interroge pas seulement la capacité de la scène artistique à se renouveler mais pose la question de son enracinement dans des pratiques politiques. Dans ces contextes révolutionnaires, la question de l'efficacité de l'art prend alors tout son sens où la répression valide l'efficacité des représentations mais confronte plus que jamais les artistes aux défis de l'engagement et aux violences policières de l'État en Égypte, guerrières en Syrie (chapitre 6).

L'art populaire, que ce soit la représentation du peuple ou l'emprunt à la culture populaire, dans sa forme actuelle constitue-t-il un compromis adéquat pour s'insérer dans le marché de l'art international comme dans les scènes locales, permettant à ces dernières de n'être pas en retrait de la contemporanéité de l'art global ? A fortiori l'art urbain et numérique, en combinant avant-gardes artistiques et politiques, n'est-il pas précisément la preuve d'une vitalité singulière dans l'un et l'autre domaine, très éloignée d'une perception de ces scènes du Moyen-Orient en terme d'émergence, sinon de retard ?

Première partie : Les esthétiques de l'engagement : auto-orientalisme et référence au peuple dans l'art contemporain du Moyen-Orient, 2000-2014

Les œuvres qui ont une esthétique populaire, qu'elle soit kitsch, pauvre, pop, ou empruntée à la culture de masse présentent parfois une ostentation culturelle, grâce à l'utilisation d'éléments emblématiques du pays auquel appartiennent les artistes. Plusieurs facteurs expliquent ce choix et d'abord le marché local et international. Le premier dénote un certain nationalisme des acheteurs qui soutiennent le développement de l'art et le second, une tendance des publics étrangers à attendre un orientalisme, confirmant les clichés sur le Moyen-Orient. Ainsi, les artistes se font-ils parfois les anthropologues de leur propre société. Ce constat d'auto-anthropologie a été précocement fait par un artiste, Metjaouli, à l'occasion d'une table ronde organisée en 1993¹²¹. De même, des artistes comme les Égyptiennes Lara Baladi, ou Huda Lutfi, revendiquent un militantisme multiculturel qui se traduit dans leur pratique par la combinaison d'éléments culturels divers brouillant une identification simple.

Un autre facteur de l'ostentation culturelle est à chercher dans le sentiment d'appartenance des artistes, mais aussi dans l'utilisation de leurs propres référents visuels, et la volonté de s'adresser à son public local. Ces œuvres sont parfois kitsch, pourtant cette esthétique n'a pas qu'une dimension visuelle, ses mécanismes théoriques rendent également compte de l'usage qui en est fait. La réappropriation d'une identité exotisée, l'*auto-orientalisme*, qui consiste à faire sien le processus de projection d'un fantasme identitaire, fonctionne comme le kitsch dans ses procédures d'enjolivement du réel et de réduction à sa seule dimension esthétique. Le kitsch exotique est ainsi la représentation des stéréotypes culturels, sur l'Orient. Réciproquement les projections fantasmées peuvent nourrir un occidentalisme, soit l'ensemble des clichés qui circulent sur l'Occident. Les artistes détournent l'ensemble de ces stéréotypes pour les sur-jouer et les déjouer. Ils combinent ainsi les demandes culturalistes du marché avec leur indépendance vis-à-vis de ce dernier, mais aussi

¹²¹ « Les Sociétés musulmanes au miroir des œuvres d'art », *Actes de la table ronde organisée au CERES, 10-13 mai 1993*, transcription de la discussion, pp. 43-45. Malheureusement le texte ne donne pas plus de précision sur l'artiste dont il est question.

leur goût pour la culture de masse et leur intérêt pour ces questions de visibilité culturelle.

Selon Edward Saïd, l'orientalisme est le discours qui sous-tend l'action même de la conquête et de « l'institution impériale ¹²² ». De même, le journaliste spécialisé dans les questions de sciences humaines, Xavier de la Vega, décrit l'orientalisme comme l'ensemble des « technologies de pouvoir » qui renforcent, voire conditionnent l'emprise des conquérants ¹²³. Edward Saïd revendique l'emprunt de la notion de discours à Michel Foucault dans *L'Archéologie du Savoir* et dans *Surveiller et punir*, « qui a permis à la culture européenne de gérer – et même de produire – l'Orient du point de vue politique, sociologique, militaire, idéologique, scientifique et imaginaire, pendant la période qui a suivi le siècle des Lumières ¹²⁴. » De fait, Napoléon associe de nombreux savants orientalistes à son expédition d'Égypte en 1798 et nourrit sa puissance militaire de leurs connaissances. Le philosophe Tzvetan Todorov, dans l'introduction à *L'Orientalisme* d'Edward Saïd, fait ainsi le lien entre les savoirs sur l'Égypte et sa conquête :

« La science des Français devait être bonne puisque les armées françaises triomphent ; leur domination est justifiée (à leurs propres yeux) parce que leur civilisation est supérieure et leur science bonne. Dire à quelqu'un : « je possède la vérité sur toi » n'informe pas seulement sur la nature de mes connaissances, mais instaure entre nous un rapport où « je » domine et l'autre est dominé ¹²⁵. »

Edward Saïd montre également que les chroniqueurs arabes, comme Abdal-Rahman al-Jabarti, ont pris la mesure de ce déploiement de connaissances à l'appui de la conquête ¹²⁶, engendrant, écrit-il : « la création de nouveaux projets, de nouvelles visions, de nouvelles entreprises combinant encore d'autres parties du vieil Orient avec l'esprit conquérant des Européens ¹²⁷ », et peut-être même la *Nahda*, ce mouvement de renaissance culturelle arabe, qui se développe au XIX^e siècle. « Projection de l'occident sur l'Orient ¹²⁸ », l'orientalisme constitue un ensemble de

¹²² Saïd, Edward, *L'Orientalisme*, p.176.

¹²³ de la Vega, Xavier, « Les mirages de l'orientalisme », http://www.scienceshumaines.com/les-mirages-de-l-orientalisme_fr_15594.html

¹²⁴ Saïd, Edward, *L'Orientalisme, L'Orient créé par l'Occident*, Seuil, coll. La couleur des idées, 2013, p. 32.

¹²⁵ Todorov, Tzvetan, Préface à l'édition française de *L'Orientalisme, L'Orient créé par l'Occident*, Seuil, coll. La couleur des idées, 2013, p. 23.

¹²⁶ Saïd, Edward, *L'Orientalisme, L'Orient créé par l'Occident*, Seuil, 2013, p. 155.

¹²⁷ Saïd, Edward, *Idem*, p. 163.

¹²⁸ Saïd, Edward, *Idem*, p. 176.

stéréotypes et de représentations scientifiques, littéraires et artistiques, principalement l'immobilisme politique et culturel, le despotisme et la sensualité débordante, cette dernière particulièrement figurée par la peinture à partir du XIXe siècle.

Depuis le début du XXe siècle, avec la fondation des premières écoles d'art sur le modèle occidental, et jusqu'aujourd'hui, les artistes du Moyen-Orient, reproduisent les motifs de la peinture orientaliste. Cet auto-orientalisme relève-t-il de la simple copie de maîtres, fussent-ils occidentaux ? Reflète-t-il les attentes du marché et l'opportunisme des artistes, prompts à y répondre ? Ou bien peut-on y voir une procédure de réappropriation telle que l'analyse Arjun Appadurai¹²⁹, ou encore le *mimétisme* théorisé par Homi Bhabha¹³⁰ ?

Analysant une exposition collective d'œuvres iraniennes au musée Chelsea de New York, en 2009, *Self-Orientalise, Iran Inside Out (Auto-orientalisme, Iran dedans dehors)*, Yulia Tikhonova montre l'actualité de la problématique orientaliste et son implication sur l'identité des artistes¹³¹. L'auteure insiste sur la réification de l'opposition entre artistes locaux et diasporiques qui tend à faire des premiers des sujets de curiosité et de dépaysement, par opposition aux seconds dont la vie à l'extérieur minorerait l'étrangeté et majorerait la qualité artistique, là où il est d'avantage question de visibilité internationale :

« De telles juxtapositions ont servi seulement à créer une déconnexion entre les deux, en mettant en évidence, un accomplissement esthétique supérieur des travaux de la part des artistes diasporiques. Le fait d'inclure la diaspora était un mouvement stratégique de projeter un enchantement sur les travaux des artistes moins connus du continent¹³². »

¹²⁹ Appadurai, Arjun, *Après le colonialisme, les conséquences culturelles de la globalisation*, Saint-Amand-Montrond, Payot, 2001.

¹³⁰ Bhabha, Homi, *Les Lieux de la culture, Une Théorie post-coloniale*, Payot, 2007.

¹³¹ Tikhonova, Yulia, « Self-Orientalise: Iran Inside Out », http://www.contemporarypractices.net/essays/volume6/review/Self-Orientalise-Iran%20Inside%20Out_108-116.pdf

Des images de l'exposition sont visibles en ligne http://universes-in-universe.org/eng/nafas/articles/2009/iran_inside_out/images/01. Il existe également un film http://www.youtube.com/watch?v=-c-NZI_JfAc

¹³² "Such juxtapositions have only served to create a disconnection between the two, bringing to the fore a higher aesthetic accomplishment of the works by diasporic artists. The inclusion of diaspora was a strategic move as it extended works' enchantment on to the less known artists from mainland." Yulia Tikhonova, "Self-Orientalise: Iran Inside Out", http://www.contemporarypractices.net/essays/volume6/review/Self-Orientalise-Iran%20Inside%20Out_108-116.pdf

La récente visibilité internationale des scènes artistiques du Moyen-Orient et l'irruption des artistes sur le marché confrontent ces derniers aux attentes occidentales, auxquelles ils répondent avec plus ou moins d'auto-orientalisme et d'opportunisme, jouant le jeu de l'exotisation¹³³, radicalisant ainsi leur propre altérité et l'opposition culturaliste entre l'Orient et l'Occident. Cet opportunisme s'exprime par la reprise de clichés orientalistes classiques, mais aussi plus contemporains, le harem, le voile, l'oppression des femmes, la tradition persane, la calligraphie, la religion et la guerre, dans une stratégie de « marketing ethnique »¹³⁴. Ce mode de communication à but commercial englobe une génération dite du « oui » par le commissaire de l'exposition *Self-Orientalise*, Vasif Kortun¹³⁵, pour sa conformité avec les demandes du marché. L'auteure souligne d'ailleurs que le public occidental n'est pas la seule cible de l'exposition, certaines œuvres viennent également flatter les attentes des spectateurs iraniens, notamment celles qui désignent les stigmatisations politiques de la part des Américains, comme la référence à « l'axe du mal », par exemple.

De façon plus contestable, Yulia Tikhonova associe aux stéréotypes orientalistes les produits de la consommation globalisée et la culture visuelle populaire qui englobent en effet de nombreux clichés, mais qui n'ont rien de spécifiquement oriental, pas plus d'ailleurs que la critique de la consommation. De même elle range parmi les œuvres répondant aux attentes *orientales*, une installation de Hala Ektebar posant justement la question des clichés culturels, « La boutique de la Culture : Vente Spéciale de Stéréotypes¹³⁶ ». Ainsi, on peut se demander si les artistes qui retournent vers l'Occident le miroir de la projection fantasmée de l'Orient, ne représentent pas précisément ce fantasme plutôt que leur identité. Dans une inversion symétrique de l'orientalisme, un des artistes de l'exposition, Khosrow

¹³³ Diken, Bülent, Bagge Laustsen, Carsten, *Postal Economies of the Orient*, published by the Department of Sociology, Lancaster University, Lancaster LA1 4YL, UK at <http://www.comp.lancs.ac.uk/sociology/papers/Diken-Laustsen-Postal-Economies.pdf> 2002
<http://www.lancaster.ac.uk/sociology/research/publications/papers/diken-laustsen-postal-economies.pdf>

¹³⁴ L'expression est emprunté au titre de l'exposition "Ethnic Marketing: Art, Globalization and Intercultural Supply and Demand" organisée par Tirdad Zolghadr en 2004.

¹³⁵ "Yes generation – those who cherish any exhibition opportunity that comes their way, a kind of podium or catwalk, with a bit of travel, rest, relaxation and networking as perks", « ceux qui profitent de toute opportunité d'exposition, comme une sorte de podium, avec comme avantages un peu de déplacement, de repos, de relaxation et de réseau internet », in Tikhonova, Yulia, "Self-Orientalise: Iran Inside Out", http://www.contemporarypractices.net/essays/volume6/review/Self-Orientalise-Iran%20Inside%20Out_108-116.pdf

¹³⁶ "The Culture Shop : Special Sale on Stéréotypes – All Must Go ! »

Hassanzadeh, revendique un occidentalisme lorsqu'il étudie « les coutumes de ses admirateurs occidentaux ¹³⁷ ». Comme le souligne Yulia Tikhonova, Khosrow Hassanzadeh rétablit la relation binaire propre à l'orientalisme. Pourtant, cette essentialisation de l'Occident expriment d'avantage une provocation ironique qu'une nouvelle radicalité de l'altérité. De même, les problèmes d'altérité ou de marketing ethnique sont parfois posés sous forme de question ouverte. Ainsi, le théoricien de l'art Hüseyin Alptekin souligne à propos de l'art turc que « la question de l'altérité est devenue un cliché, mais que le problème existe toujours ¹³⁸ ». Surtout, les artistes travaillent parfois sur les façons de contrer les attentes orientalistes du marché, comme l'exposition *Marketing ethnique, Tracer les limites de l'internationalisation du monde de l'art*, qui a eu lieu à Téhéran, en avril 2006, le revendique, selon Yulia Tikhonova :

« Ce projet d'exposition interroge les limites de l'internationalisme du monde de l'art et (pose) la question de ce qui est attendu d'un artiste pénétrant le circuit de l'art « international ». Qu'est-ce que le marché euro-américain, en particulier, souhaite voir et pourquoi. Il est facile de voir que l'Occident n'est pas un observateur passif des flux culturels globalisés, mais un consommateur jouant un rôle décisif. Exactement comme n'importe qu'elle demande d'un client, cela définit activement l'offre. Quelles stratégies pourraient être opérantes quand on doit faire face à des structures si hégémoniques ? Ce thème a été proposé au commissaire Tirdad Zolghadr de l'exposition de 2004, « Marketing ethnique : Art, globalisation, demande et offre interculturelles » au centre d'art contemporain de Genève (organisé par Mr. Anderfhren), et maintenant revisité à Téhéran ¹³⁹. »

¹³⁷ Zolghadr, Tirdad, "Swell and Transfigure: The Dizzying Velocities of the Tehran Art Scene", Frieze, Issue 86, 2004, http://www.frieze.com/issue/print_article/city_report_tehran/

¹³⁸ "The issue of 'otherness' has become a cliché, but the problem still exists", Hüseyin Bahri Alptekin, "The Issue of 'Otherness' has Become a Cliché, But the Problem Still Exists", interview from Raimund Minichbauer, eicp, <http://eicp.net/policies/2015/alptekin/en>

¹³⁹ « This exhibition project addresses the limits of artworld internationalism, and the question of what is expected of an artist entering the "international" art circuit. What does the Euroamerican market, in particular, wish to see, and why does it wish to do so. It is plain to see that the West is not a pensive observer of globalized cultural flows, but a consumer playing a decisive role. Just as any demanding client, it actively defines the supply. Which strategies might be useful when facing such hegemonic structures? This theme was addressed at curator Tirdad Zolghadr's 2004 exhibition "Ethnic Marketing: Art, Globalization and Intercultural Supply and Demand" at the Centre d'art contemporain de Genève (curated with M. Anderfuhren), and is now revisited in Tehran." Tikhonova, Yulia, "Self-Orientalise: Iran Inside Out", http://www.contemporarypractices.net/essays/volume6/review/Self-Orientalise-Iran%20Inside%20Out_108-116.pdf

Ce cas est exemplaire. Globalement, il est rare que les pratiques artistiques expriment une position aussi claire vis-à-vis de l'ostentation culturelle. Il convient donc d'analyser ces pratiques dans leur diversité et leur ambiguïté, au regard des procédures de réappropriation et de mimétisme, respectivement théorisées par Arjun Appadurai et Homi Bhabha. Dans le tableau qu'il dresse des études postcoloniales, l'historien de l'Inde Jacques Pourchepadass observe également que dans cette perspective :

« La lutte nationaliste a abouti à la libération du pays, mais elle a été conduite par des hommes qui avaient intégré les valeurs du colonisateur et qui en quelque sorte n'ont cessé de l'imiter dans leur façon même de le combattre¹⁴⁰. »

Ainsi montre-t-il que l'imitation ou l'identification à l'autre n'est pas la simple production d'une ressemblance, mais un processus ambivalent. Comme l'écrit Homi Bhabha : « la place même de l'identification (...) est un espace de clivage¹⁴¹. » L'imitation est en effet, selon ce dernier, la production de ce qui est « presque le même, mais pas tout à fait¹⁴² ». Autrement dit, le discours colonial, en fabriquant du mimétisme, est lui-même ambivalent. La colonisation a produit, malgré elle, des identités hybrides, selon Homi Bhabha :

« L'effet du pouvoir colonial est perçu comme la production de l'hybridation plutôt que le commandement tapageur de l'autorité coloniale ou la répression silencieuse des traditions indigènes¹⁴³. »

Avant d'étudier les procédures d'ostentation culturelle, examinons les contextes de création et de réception des œuvres.

¹⁴⁰ Pourchepadass, Jacques, « Le projet critique des postcolonial studies entre hier et demain », in Smouts, Marie-Claude (dir.), La situation postcoloniale : les « postcolonial studies » dans le débat français, Presses de Science Po, 2007, p. 180.

¹⁴¹ Bhabha, Homi, Les lieux de la culture, Une Théorie post-coloniale, Payot, 2007 p. 185.

¹⁴² Bhabha, Homi, Idem, p. 153.

¹⁴³ Bhabha, Homi, Idem, p. 185.

I. L'internationalisation de l'art contemporain du Moyen-Orient

L'histoire contemporaine de l'art au Moyen-Orient est liée à la rencontre avec les Européens et à la colonisation (tutelle britannique de 1882 à 1952), à l'adoption des pratiques artistiques occidentales et des motifs orientalistes, au début du XXe siècle.

De l'orientalisme colonial à son appropriation, la question identitaire se pose d'emblée. Comment se représenter après une représentation venue d'ailleurs et fondée sur la recherche d'altérité ? Cette origine exogène de l'art moderne puis contemporain rend compte de la question identitaire, pas seulement au sens nationaliste de la question d'une authenticité culturelle, mais au sens d'une appropriation de pratiques artistiques qui articule une société et la représentation fantasmée d'une autre société. L'adaptation d'un regard venu d'ailleurs et la digestion de fantasmes d'altérité font donc partie de l'adoption d'un langage contemporain de l'art. Dans le contexte récent de la mondialisation, où les rapports de forces restent inégaux, la domination du marché par les pays du Nord, friands de réponses identitaires, fait de la création au Moyen-Orient, une pratique sous contrainte.

Représenter sa culture pour répondre à la demande du marché ou préférer se taire par peur de s'y soumettre, constituent deux formes d'aliénation équivalentes. Pourtant la question se pose de savoir si la visibilité culturelle répond forcément à une injonction identitaire. Cette dernière génère parfois un auto-orientalisme, ou son envers complémentaire, l'occidentalisme, que l'on peut mettre en relation avec les théories postcoloniales, d'Edouard Saïd et d'Homi Bhabha toujours efficaces pour analyser le positionnement des artistes face au marché dominé par l'Occident. On examinera donc la nature de l'intégration internationale de l'art du Moyen-Orient et le degré d'engagement ou de désengagement nationaliste des artistes, et notamment l'ouverture à des apports extérieurs que ce soit par réappropriation ou mimétisme. Le critique d'art Stephen Wright établit ainsi pour le Moyen-Orient, une catégorisation entre différentes pratiques artistiques, plus ou moins liées à la mondialisation¹⁴⁴. Il oppose les artistes « vernaculaires » à ceux « du monde », selon une dichotomie fondée sur l'affirmation moderniste de l'autonomie de l'art. Aux deux types précédents

¹⁴⁴ Wright, Stephen, « Vers une extraterritorialité réciproque : l'art actuel au-delà de l'opposition entre mondialisation et repli identitaire » in Dakhli, Jocelyne, dir., *Créations artistiques contemporaines en pays d'Islam : des arts en tension*, Kimé, coll. "Esthétiques", France, 2006, p. 645-648.

s'ajoute le type des artistes de l'extraterritorialité, point d'orgue de sa démonstration et qu'il définit selon la notion d'« implication dérobée », empruntée à Maurice Blanchot. Implication donc, qu'il faut sans doute entendre comme une appartenance à l'art plus qu'à un contexte, lui-même transfrontalier, transnational et transdisciplinaire et dont l'esquive se produit dans le refus de « la territorialisation et (de) la déterritorialisation, leurs propositions (étant) animées par une mobilité constituante¹⁴⁵ ». Certes cette catégorisation peut sembler arbitraire en ce qu'elle crée des divisions, là où il peut n'y avoir que des comportements diverses qui peuvent coexister chez un même individu, elle a toutefois le mérite d'établir des distinctions qui peuvent se combiner à l'infini dans la singularité de l'artiste.

1.1. Orientalisme et nationalisme de l'appropriation des stéréotypes

Dans la deuxième moitié du XXème siècle, la plupart des artistes défendaient l'idée que l'*authenticité* devait être une priorité de l'art¹⁴⁶. On peut sans doute mettre cette position en relation avec une certaine adéquation avec les États en lutte contre les impérialismes mondiaux ; la circulation transnationale, l'intérêt pour l'art occidental et l'absence de visibilité culturelle identifiable, prenant souvent le pas sur toute autre considération. À partir des années 1990, de la privatisation de l'art, liée à la multiplication des galeries privées, un nombre croissant d'artistes prend ses distances vis-à-vis de l'État et d'une expression nationaliste. Avant d'étudier ce processus d'ouverture sur l'extérieur, il convient de retracer l'histoire de l'art du Moyen-Orient, en regard de la représentation du peuple par les artistes et de leur emprunt vis-à-vis des esthétiques occidentales.

1.1.1. Rappels historiques XIXe-XXe siècles

On tentera de déterminer dans l'histoire du Moyen-Orient l'ancienneté de la question sociale et le sens des représentations du peuple qui constituent une des

¹⁴⁵ Stephen Wright, *Idem* p. 646.

¹⁴⁶ Pour plus d'information sur cette période voir Naef, Sylvia, *À la recherche d'une modernité arabe, l'évolution des arts plastiques en Égypte, au Liban et en Irak*, Genève, Slatkine, 1996.

facettes de l'art populaire, tel qu'on l'étudie ici est de retracer l'inscription des pratiques artistiques dans l'évolution internationale de l'art.

1.1.1.1. Des pratiques figuratives et populaires ancrées dans le passé

Contrairement à une idée reçue tenace concernant les pays islamiques, les traditions figuratives sont anciennes, avec notamment les fresques murales dans les pays arabes et l'art dit « des cafés », en Iran, apparu dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, sous la forme de peintures sur toile puis sur verre, aux thèmes religieux et épiques, qui accompagnaient les « peintres-conteurs » dans ces lieux de sociabilité. L'historienne Silvia Naef montre la pérennité de l'image dans les pays islamiques, avec depuis le VII^e siècle les manuscrits illustrés, les miniatures persanes et la calligraphie figurative¹⁴⁷.

La représentation du peuple par les artistes est empruntée à l'orientalisme européen du XIX^e siècle, où ce motif pictural était très fréquent. Comme cette pratique artistique adoptée par les artistes du Moyen-Orient représentait presque exclusivement la vie des couches populaires, elle était perçue comme une prise de position en faveur des pauvres.

Les peintres égyptiens Ragheb Ayyad (1897-1980), Youssef Kamel (1891-1971) et Mahmoud Saïd (1897-1964) qui avaient complété leur formation en Europe, les Libanais Habib Surur (1860-1938) et Mustafa Farrouk (1901-1957) étaient tous spécialisés dans les scènes *authentiques* de la vie populaire de leur pays. L'historien d'art Mahmud Al Nabawi Alshal indique également que Mahmoud Saïd dont les sujets relevaient de l'univers pittoresque et idéalisant propre à la peinture orientaliste, glorifiait les travailleurs : « Ses œuvres, avec leurs éléments très variés, constituent un témoignage de la lutte héroïque des pêcheurs, des travailleurs, des paysans et des femmes autochtones¹⁴⁸. » Ainsi, malgré l'emprunt aux maîtres européens, la composante nationaliste de cette connotation volontairement identifiable à l'Orient, ou plutôt à l'orientalisme, coïncide avec un engagement en faveur du peuple.

¹⁴⁷ Naef, Silvia, *Y a-t-il une « question de l'image » en islam ?*, Paris, Téraèdre, L'islam en débats, 2004, chapitre 2.

¹⁴⁸ Al Nabawi Alshal, Mahmud, *Mahmoud Said*, Le Caire, 1982, pages non numérotées. Le texte original anglais est le suivant : « His works, with their various elements, include a record of the heroic struggle of the fishermen, workers, peasants and native women. »

Toujours selon Silvia Naef, la représentation des milieux populaires perdure dans les années 1950, mais se double d'une critique sociale et de l'engagement politique des artistes contre la pauvreté. C'est ainsi qu'Abdel Hadi Al Gazzar (1925-1966) figure les acquis sociaux du nassérisme. Cette figuration du peuple sur le modèle de l'orientalisme constituait un compromis avec le besoin d'adapter les techniques artistiques exogènes à la culture arabe, l'emprunt suscitant alors, selon Silvia Naef, la quête d'une authenticité.

1.1.1.2. Emprunt extérieur et authenticité 1950-1990

En Iran, selon l'historien d'art Mahmoud Bahmanpour,¹⁴⁹ c'est un tournant politique, la Révolution constitutionnelle et libérale de 1906, qui permet l'ouverture sur l'art occidental, avec notamment la création d'une Académie des Beaux Arts en 1911, par Kamal-ol-Molk, de retour d'Europe, et l'émergence d'un art moderne et nationaliste, qui reprend notamment les motifs traditionnels des fleurs et des rossignols, les miniatures persanes, la calligraphie islamique et les arts décoratifs, les paysages ruraux, les femmes voilées, ou encore les mosquées, mais aussi, les objets du quotidien avec Marco Gregorian (1925-2007). Cela n'empêche d'ailleurs pas des emprunts au cubisme, à l'expressionnisme et à l'art abstrait.

Un second tournant également politique en Iran, la Révolution islamique de 1979, renouvelle l'art dans un sens à la fois révolutionnaire et islamique, avec une volonté affirmée de s'adresser au peuple, notamment par la production de peintures murales empruntées à l'art révolutionnaire mexicain et représentant des travailleurs, les combattants des impérialismes mondiaux et les figures de la République islamique. Parallèlement, l'historien d'art Hamid Keshmirshakan insiste sur l'ambivalence de cette période, avec le mouvement *Saqqa-khaneh*, dans les années 1960 et 1970, puisant à la fois dans l'art contemporain international et revendiquant une identité et une authenticité iraniennes, par adaptation des motifs traditionnels aux nouveaux langages artistiques. Ce mouvement artistique relève d'un certain

¹⁴⁹ Bahmanpour, Mahmoud, « La mort de l'idéologie dans l'art contemporain en Iran. », *artpress* 2, pp. 7-14.

culturalisme des artistes hostiles à l'Occident et de leur fidélité à la mythologie de la tradition chiite irano-islamique¹⁵⁰.

Silvia Naef fait un constat similaire dans son histoire de l'art des pays arabes jusqu'en 1990¹⁵¹. Elle identifie également un besoin d'authenticité et en fait la clé d'analyse des thématiques artistiques, alors même que l'engagement des artistes pour les plus pauvres pourrait justifier les représentations populaires. Au contraire, ces dernières, comme les peintures murales, les tapis, mais aussi l'emprunt aux arts antéislamiques, pharaoniques ou assyro-babyloniens expriment ce besoin d'authenticité par, écrit l'auteure :

« L'exaltation de l'histoire ancienne du pays, produit exclusivement égyptien et considéré également par les Européens comme faisant partie de leur propre héritage culturel. Avec Nahdat Misr, L'éveil de l'Égypte, en 1928, le sculpteur Mahmoud Moukhtar (1891-1934) réussit à symboliser ce courant tout en créant le premier vrai monument national de l'Égypte qui, stylistiquement également, montre bien ses sources (pharaoniques) d'inspiration¹⁵² ».

À propos de l'artiste syrien, Mamdouh Qaslan (né en 1929), Silvia Naef affirme l'articulation entre représentations du peuple, quête d'authenticité et intégration dans l'évolution internationale de l'art :

« Le tableau de cet artiste formé à Rome montre bien comment l'authenticité peut-être obtenue (...) par la représentation de personnages habillés de la manière traditionnelle, par l'utilisation de symboles appartenant à l'imagerie populaire - œil de Fatima - ou des invocations religieuses telles qu'on les trouve tracées sur les murs des maisons ou des voitures, le tout dans un style se

¹⁵⁰ Keshmirshakan, Hamid, « Neo-traditionalism and modern iranian painting : the Saqqa-kaneh school in the 1960s' », *Iranian Studies*, vol. 38, n° IV, 2005.

¹⁵¹ Naef, Silvia, *À la Recherche d'une modernité arabe, l'évolution des arts plastiques en Égypte, au Liban et en Irak*, Genève, Slatkine, 1996.

¹⁵² Naef, Silvia, « L'Expression iconographique de l'authenticité (asla) dans la peinture arabe moderne », https://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:_XxWn_M7OGUJ:aan.mmsh.univ-aix.fr/volumes/1993/Documents/th_express-icono-asala.pdf+&hl=fr&gl=fr&pid=bl&srcid=ADGEESi2T4zHJuWFRVMvi2C5uSoMD8n1sobAr3aPdFIYbs7-YWvT63vVVcjmwytMDLVGo9OkE6e3FpSZ7H1qopsjTDpeelXsX0zROjVvim4emcXfYh7187vZhDPYtlxzxAU36HXI1Kt&sig=AHIEtbT_9ROX-N7ehnKP6-nXqikU_vocNQ p. 145.

*voulant proche de l'art spontané, mais qui a retenu les leçons de la peinture moderne.*¹⁵³

À partir des années 1990, en Égypte, au Liban et en Iran, 10 ans plus tard en Syrie, la quête d'une authenticité est relayée par l'objectif d'une internationalisation croissante et les pays du Moyen-Orient intègrent les supports de l'art contemporain, dans le contexte d'une montée en puissance et d'une multiplication des galeries privées.

1.1.1.3. La privatisation de l'art et les évolutions locales et internationales depuis les années 1990

L'internationalisation de l'art est allée croissante, surtout dans les années 2000, pourtant il semble difficile d'écrire au présent quand la situation en Syrie, en Égypte, mais aussi au Liban, voisin de la Syrie et partie-prenante du conflit, vivent des moments aussi difficiles, non pas que la création se soit arrêtée, en particulier pour les artistes syriens exilés, mais plutôt que ces scènes artistiques suivent les évolutions politiques et pâtissent évidemment de ces contraintes plus ou moins dramatiques.

L'introduction de nouveaux supports artistiques, à partir de la fin du siècle dernier, est allée de pair avec la multiplication des galeries privées, beaucoup plus nombreuses d'ailleurs en Iran - une centaine environ¹⁵⁴ - que dans les pays arabes du Moyen-Orient, l'Égypte, la Syrie et le Liban en cumulant une vingtaine environ. Cette évolution a été soutenue en Iran par quelques revues spécialisées¹⁵⁵, une vie artistique souterraine et des lieux d'exposition clandestins. En Égypte, les artistes ayant profité du développement récent, grâce à une notoriété déjà bien assise, ont ouverts leurs ateliers pour enseigner et soutenir la nouvelle génération, c'est le cas notamment de Mohamed Abla, né en 1953, ou de Khaled Hafez, né en 1963.

Le marché joue donc un rôle prépondérant, polarisé par Dubaï, première scène artistique du Moyen-Orient et où au cours des années 2000, les galeries se

¹⁵³ Naef, Silvia, Idem, p. 145.

¹⁵⁴ Parmi ce vaste ensemble Assar, Aaran, Day, Homa et Mah-e Mehr sont les galeries les plus importantes.

¹⁵⁵ Citons notamment Contemporary Art from the Islamic world, magazine en ligne et section de Universes in Universe, Canvas et Contemporary Practices.

sont accrues, de même que les foires et ventes aux enchères des maisons comme *Christie's* ou *Sotheby's*, drainant l'art de toute la région. Avant l'essor de Dubaï, les marchés locaux tournaient au ralenti, associant une poignée d'acteurs, galeristes et collectionneurs, une cinquantaine en Syrie, selon Mona Atassi propriétaire d'une galerie du même nom¹⁵⁶.

Concernant l'art iranien, Alizera Samiazar¹⁵⁷ fait remonter aux années 1980 l'apparition d'un marché, associant d'abord les étrangers et la diaspora, au point qu'un système de double prix se soit créé, avec l'engouement croissant des Iraniens d'Iran, incapables de suivre les niveaux internationaux. Dans les années 2000, un marché spécialisé dans les œuvres contemporaines s'est également déployé, regroupant des jeunes artistes, qui comme Farhad Moshiri, utilisaient les nouveaux médias et étaient soutenus par l'essor très rapide des foires et des ventes aux enchères de Dubaï. Omar El Dounia, directeur en chef de la revue spécialisée *Contemporary Practices*, et installé à Dubaï, décrit un certain nationalisme des acheteurs, chacun cherchant à soutenir l'art de son pays, à l'exception des Arabes qui achètent des œuvres iraniennes, particulièrement cotées¹⁵⁸.

¹⁵⁶ Entretien de 2007.

¹⁵⁷ Samiazar, Alireza, « L'Éveil du marché de l'art », *artpress* 2, mai/juin/juillet, 2010, trimestriel n°17, pp. 58-62.

¹⁵⁸ Entretiens de 2013.



Farhad Moshiri, Seulement l'amour Faghat Eshgh, Only love Faghat Eshgh, technique mixte, 2007

Ce développement régional récent concerne en fait l'ensemble des Émirats, avec Abu Dhabi, qui accueille parmi les musées les plus prestigieux, comme le Louvre ou le Guggenheim et Sharjah qui organise une biennale d'art contemporain. Interrogée sur les origines de ce phénomène, Mona Atassi estime que c'est la vente aux enchères des œuvres arabes de la collection de Riad Rayes par Sotheby's à

Londres, au début des années 2000, achetée par la riche clientèle arabe qui lance le mouvement¹⁵⁹. En 2006, à Dubaï a lieu la première vente aux enchères, suivie l'année suivante par la *Gulf Art Fair*. Les prix de l'art flambent et augmentent de 50 à 100% dans toute la région. Notons que cette progression concerne en tout premier lieu l'art moderne et en particulier la peinture. Cherchant à expliquer cet afflux d'argent, Mona Atassi émet l'hypothèse qu'il est lié au blocage des visas au Moyen-Orient, à la suite des attentats du 11 septembre 2001, aux États-Unis. Les œuvres, comme les publics d'ailleurs sont d'abord arabes, iraniens et indiens, auxquels s'ajoutent les expatriés occidentaux, les Anglais et les Australiens. On trouve également de l'art occidental, le pop art en particulier, mais aussi la peinture orientaliste.

Comme le souligne Jack Persekian, premier responsable de la Biennale de Sharjah, cette évolution entraîne des réactions mitigées, cela même à l'égard des événements non commerciaux, et le mépris de certains journalistes occidentaux qui stigmatisent le rôle de l'argent, alors même que la Biennale s'inspire de la *Documenta* de Cassel et soutient un art non commercial et expérimental¹⁶⁰. À l'occasion des foires, certaines galeries comme la *Sfeir-Zemler* de Beyrouth, une friche rénovée et transformée en galerie, expose les artistes aux carrières internationales. Pourtant, l'art expérimental reste marginal à Dubaï comme dans les scènes artistiques de la région. La peinture est la principale bénéficiaire de ce développement du marché. Parmi les maîtres, les Irakiens sont avec les Égyptiens les mieux cotés, toujours selon Jack Persekian.

Face à cette évolution, les galeries adoptent des attitudes diverses. Au Caire, William Welles, directeur de la *Townhouse Gallery*, l'espace le plus dynamique et le plus tourné vers l'international, s'inquiétait en 2007¹⁶¹, que les œuvres ne soient pas quantitativement suffisantes pour soutenir la demande. Saleh Barakat, directeur d'*Agial* à Beyrouth, comme Khaled Samawi, propriétaire de *Ayyam* à Damas considéraient au même moment que Dubaï est une respiration, pour les marchés locaux, asphyxiés et affaiblis par les difficultés politiques¹⁶². À Damas, l'ouverture de la galerie *Ayyam* en 2006 a également contribué à faire monter les prix. Le peintre syrien Hasko Hasko raconte ainsi que Khaled Samawi lui avait conseillé d'augmenter ses tarifs de 30% avant d'acheter lui-même l'ensemble de ses œuvres quelques jours

¹⁵⁹ Entretien de 2007.

¹⁶⁰ Entretien de 2007.

¹⁶¹ Idem.

¹⁶² Idem.

après¹⁶³. Khaled Samawi comme Saleh Barakat au Liban, pensait que cette flambée du marché serait en mesure d'accroître l'intérêt du public et des collectionneurs locaux¹⁶⁴.

Quels effets pour les artistes ? La plupart a profité directement des nouveaux marchés. D'autres, souvent plus jeunes, sont restés à l'écart, mais ont bénéficié de l'essor et du nombre croissant des galeries locales¹⁶⁵, comme à Damas, où ils sont entrés en masse à la galerie *Ayyam*.

Au total, Dubaï constitue un espoir pour les artistes et un moteur pour les scènes locales. Mais, et comme le souligne Mona Atassi à Damas¹⁶⁶, ce qu'il est à craindre, en l'absence de musées d'art contemporain actifs et surtout d'un discours critique émanant d'historiens ou de critiques d'art, c'est d'aboutir à une création commanditée et contrôlée par une poignée d'acteurs et en particulier de marchands. Inversement, Dubaï constitue une mise en relation des artistes arabes et iraniens, qui n'existaient pas jusque-là, d'après Alexandre Kazerouni¹⁶⁷.

Dans les années 1990 et 2000, des médias artistiques sont donc apparus, ou se sont développés dans tout le Moyen-Orient, la photographie, la vidéo, l'installation et la performance. Pour l'historien d'art iranien, Ruyin Pakbaz, un événement en particulier marque ce tournant, l'occupation à Téhéran, en 1992, d'un espace promis à la démolition par de jeunes artistes qui ont couvert les surfaces de leurs peintures, signifiant ainsi le renouvellement artistique en train d'advenir¹⁶⁸. Commence alors la période dite du « nouvel art », soutenue par le gouvernement, par l'intermédiaire du Musée d'Art Contemporain de Téhéran et les galeries privées iraniennes, mais aussi étrangères. Pour l'historien d'art Hamid Keshmirshekan, la volonté d'entrer pleinement dans la contemporanéité artistique prend définitivement le pas sur les états d'âme anti-occidentaux, mais la nouvelle audience internationale et en particulier occidentale, qui valorise la différence identitaire et les questions politiques, entraîne une surenchère de visibilité culturelle. Quoiqu'il ne fasse pas le lien avec cette ouverture transnationale, Hamid Keshmirshekan souligne également l'importance des emprunts à la culture visuelle populaire mondiale, comme dans

¹⁶³ Idem.

¹⁶⁴ Idem.

¹⁶⁵ Entretien avec Saleh Barakat de la galerie Agial à Beyrouth, en 2011.

¹⁶⁶ Entretien de 2007.

¹⁶⁷ Alexandre Kazerouni a soutenu sa thèse en 2013 à Sciences Po Paris : « Le musée dans le Golfe : une institution d'origine occidentale au service des stratégies politiques dans les États arabes du Golfe persique ».

¹⁶⁸ Pakbaz, Ruyin, « Un Autre regard sur l'art iranien », *artpress* 2, mai/juin/juillet, 2010, trimestriel n°17.

l'œuvre du plasticien iranien Farhad Moshiri, qui intègre notamment les clichés culturels nationaux, américains et iraniens.



Farhad Moshiri, Cowboy and Indian, 2007

Comme dans les pays arabes, la critique sociale et politique est très présente et liée à l'aggravation de la situation en Iran. Ruyin Pakbaz montre que la génération actuelle d'artistes a grandi dans le cadre « des restrictions sociales et culturelles » du contexte de l'après Révolution islamique et que son travail le reflète logiquement¹⁶⁹. Pourtant l'historien analyse cet intérêt en dehors du contexte de la demande étrangère, quoique cette remise en question de la société iranienne nourrisse également l'attente occidentale, comme la question du genre, l'hyper-différenciation des sexes et la subordination des femmes. Le statut des femmes érigé en altérité radicale entre le monde occidental et les pays d'Islam constitue une ligne de fracture, par rapport à laquelle se constituent leurs identités respectives.

Les artistes du Moyen-Orient entretiennent cette opposition culturelle, en réponse à la demande occidentale dont le mobil identitaire se révèle ainsi. En Iran, la critique socio-politique s'exprime parfois par le biais de la nostalgie pour la période de la dynastie des *Pahlavi*, antérieure à la Révolution islamique de 1979, comme dans l'œuvre de Mehdi Farhadian, mais aussi pour la sociabilité des *pahlavans*, ces sportifs qui jouaient un rôle de régulation et de médiation sociale, sous l'ancien régime, dans le travail de Khrosrow Hassanzadeh.

¹⁶⁹ Pakbaz, Ruyin, Idem, p. 20.



Khosrow Hassanzadeh, Technique mixte, 2008

Le thème de la consommation est également très présent. Il s'agit généralement de souligner sa provenance occidentale et les contradictions qu'elle fait naître dans des sociétés plus pauvres comme l'Égypte ou l'Iran, c'est le cas notamment dans le travail de Peyman Houshmandeh. En cela, les artistes semblent ignorer le constat assez semblable fait par les artistes occidentaux, quoique les écarts sociaux soient moindres, les uns et les autres s'accordant sur l'attraction pernicieuse de la consommation. Comme le montre l'historien d'art Hamid Keshmirshakan, la contradiction est peut-être davantage dans la coexistence d'une critique du matérialisme, confondu avec la modernité et d'une volonté d'être en prise avec cette dernière. Selon la critique d'art Rosa Issa, cette contradiction a entraîné l'irruption de la vie quotidienne dans l'art et accompagne souvent une critique sociale et politique¹⁷⁰. Étudiant spécifiquement les artistes exilés, l'auteure réifie leur

¹⁷⁰ Issa, Rose, « Nulle part où aller. Artistes iraniens en exil », *arpress 2*, mai/juin/juillet, 2010, trimestriel n°17, p 37-47.

distinction avec les artistes locaux. Pourtant, les uns comme les autres affirment l'universalité et la contemporanéité de leur travail ou critiquent la subordination des femmes, comme c'est le cas de Shirin Neshat, artiste vivant et travaillant à New-York, ou de Shadi Ghadirian, basée à Téhéran. De ce point de vue, le travail de Shirin Aliabadi est moins stéréotypé et moins susceptible de récupération interculturelle, en particulier dans sa série *Miss Hybrid* (2007), où elle aborde la question de l'exigence esthétique féminine. Il y est doublement question d'hybridation, physique - la chirurgie du nez est rendue manifeste par un pansement - et ethnique, dans la mesure où le modèle de référence, cheveux blonds, yeux bleus, est peu représentatif de la majorité des femmes iraniennes.



Shirin Aliabadi, Miss Hybrid no. 4, 2007

Toutefois, il ne faut pas enfermer trop vite les femmes artistes dans la production de stéréotypes, dans la mesure où Shadi Ghadirian, présente avec humour l'horizon ancillaire des femmes et que cette ironie permet au photographe et

historien d'art Shahriar Tavakoli¹⁷¹ de considérer que cette dernière joue précisément avec ce cliché pour désamorcer toute récupération culturaliste par le public.

Comme Hamid Keshmirshakan, Rose Issa souligne les contradictions de la société iranienne, mettant l'accent sur l'opposition entre le conservatisme religieux et la modernité de l'art contemporain. L'un comme l'autre font de la contemporanéité un des objectifs des artistes actuels. De même, Silvia Naef construit son étude sur l'art des pays arabes du Moyen-Orient comme la « recherche d'une modernité »¹⁷². Certes, les nouveaux médias, la vidéo, l'installation, la performance, restent marginaux dans la plupart de ces pays. Ce défaut de contemporanéité, en comparaison avec l'évolution occidentale, est analysé par l'ensemble de ces commentateurs comme le refus de penser un art transnational, nourri d'échanges réciproques, mêmes asymétriques. Cette analyse entre en opposition avec ma propre expérience des artistes du Moyen-Orient et en particulier d'Égypte qui revendiquent le droit de piocher dans le registre mondial de l'art sans avoir le sentiment de trahir leur appartenance culturelle, faisant ainsi écho aux théories postcoloniales.

1.1.2. L'hybridation des cultures comme dépassement de l'imaginaire colonial

Les théories d'Homi Bhabha et d'Arjun Appadurai, qui aboutissent à l'idée d'une hybridation des identités, riche de créativité culturelle, permettent également de penser l'art dans la mondialisation, le *mimétisme* chez le premier, générant une différence et une distance critique, l'appropriation des emprunts chez le second, impliquant la production d'une œuvre originale, irréductible au modèle. L'objectif est de sortir du face-à-face, inauguré par la relation coloniale, entre le nationalisme agressif des conquérants et celui défensif des peuples soumis. Cette relation binaire se prolonge dans l'impérialisme culturel et économique américain, et d'une façon général occidental, comme dans le marché de l'art mondial.

Ce rapport de force économique est néanmoins compatible avec des emprunts culturels et artistiques ainsi que j'ai cherché à le montrer aux étudiants de l'Université du Caire, en 2003, en organisant une exposition, *Hybridité* pour nuancer le nationalisme et le culturalisme, observé dans le cadre de mon enseignement de

¹⁷¹ Tavakoli, Shahriar, « La Photographie au rythme de l'histoire », *artpress* 2, mai/juin/juillet, 2010, trimestriel n°17, pp. 87-95.

¹⁷² Naef, Silvia, *À la Recherche d'une modernité arabe, l'évolution des arts plastiques en Égypte, au Liban et en Irak*, Genève, Slatkine, 1996.

l'histoire contemporaine à la faculté d'économie et de sciences politiques. Il s'agissait de traiter la mondialisation, sous l'angle des pratiques artistiques contemporaines, intégrant des médias venus d'Occident, trop souvent perçus par les étudiants comme des facteurs d'acculturation et produisant des œuvres jugées comme des copies. Prévue pendant le Ramadan, en raison de l'allègement des cours et des espaces communs, vidés de leurs activités habituelles, les artistes produisaient sur place une œuvre, de façon à faire apparaître l'ensemble du processus artistique, depuis la création jusqu'à l'accrochage, un finissage venant clôturer l'expérience¹⁷³.

Les étudiants étaient invités à entrer en relation avec les artistes, à leur poser des questions et, parfois, à participer à la création. L'Université du Caire étant un lieu particulièrement clos sur lui-même, certains artistes ne purent résister à la tentation d'appeler les étudiants à la libre expression, ornant les murs d'affiches avec des questions sur les conditions d'études. Le résultat, on l'imagine sans peine, fut un vaste règlement de compte avec les autorités et en particulier les professeurs. Néanmoins, les étudiants jouèrent également le jeu de cette exposition alternative, entrèrent en contact avec les artistes et parfois participèrent à leurs initiatives interactives.

Pour expliquer l'objectif de l'exposition, un catalogue avec un texte introductif fut mis à disposition des étudiants, dans lequel je prenais appui sur la conception de la mondialisation chez Arjun Appadurai¹⁷⁴ et en particulier l'idée selon laquelle la réappropriation d'éléments culturels ou esthétiques produit une œuvre originale, à la fois différente du modèle emprunté et du contexte de l'emprunt, d'où le titre *Hybridité* de l'exposition. Je parlais de chacun des artistes pour tenter d'illustrer cette vision à la fois positive et anti-culturaliste de l'utilisation des médias associés à l'Occident et contre l'idée de l'acculturation. L'exposition s'appuyait sur une série d'entretiens avec les artistes et je reprenais ainsi ce que chacun exprimait sur son propre travail, pour articuler différentes échelles de référence. Ainsi, un sculpteur de palme, Ahmad Askelany, né en 1953, utilise ce matériau traditionnel et rural, pour composer des installations.

¹⁷³ Se voulant internationale, l'exposition réunissait trois artistes européens, Véronique Audergon (Suisse), Stefan Johansson (Suède) et Chris Nagèle (Allemagne) en plus des douze artistes égyptiens, Mohamed Abla, Ahmad Askelani, Mohamed El Ganoubi, Hisham El Zeini, Heba Farid, Khaled Hafez, Iman Issa, Hoda Lutfi, Sabah Naiem, Moataz Nasr, Hani Rahed, Mhamed Shukry.

¹⁷⁴ Appadurai, Arjun, *Après le colonialisme, les conséquences culturelles de la globalisation*, Saint-Amand-Montrond, Payot, 2001.



Exposition Hybridité à l'Université du Caire. Au premier plan Les Orans d'Ahmed Askelany, au second plan les photographies de Véronique Audergon

Plusieurs artistes exposaient une œuvre inspirée par la rue cairote, la jeune plasticienne, Sabah Naiem, une vidéo, Mohamed Shoukry, né en 1976, une installation vidéo, faite de bandes de tissu, quasi rigides, qui donnaient l'impression physique de traverser la foule. Le passage nécessairement individuel de cette œuvre en forme de couloir, évoquait également l'atomisation propre à la vie urbaine, de même que Mohamad Al-Ganoubi, avec son personnage triste d' « homme du Sud », littéralement, *Ganoubi*, isolé dans la grande ville.

L'exposition associait des artistes étrangers à l'Égypte, de façon à montrer la réciprocité des échanges artistiques. Ainsi un artiste suédois, Stephan Johansson, présentait-il une œuvre inspirée par la calligraphie arabe, rappelant en cela, l'emprunt effectué par les peintres modernes européens à l'arabesque islamique, pour penser l'art abstrait, l'objectif étant de montrer qu'il n'y avait pas là perte d'identité. Dans un esprit humaniste, une Suisse, Véronique Audergon, exposait des visages, dont l'un des côtés était redoublé pour composer l'autre, rappelant l'immémorial métissage humain. L'hybridité volontaire et manifeste de ces œuvres exprimait, selon la théorie

d'Arjun Appadurāi, non pas la copie mais une certaine similarité des contextes. Ainsi, associé formellement à Anubis, dieu pharaonique, stylistiquement proche, par Khaled Hafez, né en 1963, Batman représente les sociétés confrontées au matérialisme de la consommation. Une critique du relativisme est également présente dans le nivellement entre cette icône de la culture visuelle populaire et le sacré du dieu des morts.



Khaled Hafez, sans titre, 2009

Si la mondialisation permet en art de dépasser une appartenance exclusive à l'État-nation et d'articuler plusieurs échelles de référence, produisant une œuvre hybride, riche de ses emprunts et de leur réappropriation, le marché de l'art international et les rapports de force qui lui sont inhérents, présentent une tout autre image.

1.2. Les limites de la mondialisation de l'art

Homi Bhabha voit dans la mondialisation un prolongement de la relation coloniale et de ses contradictions, l'humanisme des Lumières et les inégalités des rapports de domination et de sujétion :

« L'idée fondamentale des études postcoloniales est à mes yeux la suivante. Au cours des XVIIIème et XIXème siècles, alors qu'une partie du monde créait des nations, des citoyens, des Droits de l'Homme, alors que l'Europe produisait ces idées extrêmement importantes et radicales, elle produisait simultanément des savoirs orientalistes, des stéréotypes, des "indigènes", des individus qui se voyaient refuser la citoyenneté. En même temps qu'elle produisait de la civilité, elle produisait de la "colonialité". Cette contradiction profonde est celle de la modernité elle-même. Et elle demeure manifeste aujourd'hui, dans les contradictions du processus de mondialisation¹⁷⁵. »

De même, le sociologue Julien Rémy souligne l'inégalité des termes de l'échange dans les relations internationales qui remettent en question l'utopie de l'« endettement mutuel positif », théorisé par Jacques Godbout¹⁷⁶ :

« Et pour que cela soit possible, encore faut-il qu'il y ait la possibilité pour tous de faire des dons. En ce sens, la question de l'avènement d'un endettement mutuel positif n'est pas séparée des questions économiques et sociales, car l'accès de tous, à tour de rôle, à la posture du donateur dépend en partie du caractère relativement équitable de la distribution des richesses¹⁷⁷. »

Dans ce contexte économique inégalitaire, voyons ce qu'il advient de l'art à l'heure de la mondialisation.

1.2.1. Évolution relative du contexte mondial de création et de réception des œuvres

Si les expositions internationales se sont multipliées depuis les années 1990, permettant une plus grande visibilité des artistes extra-occidentaux, l'analyse du

¹⁷⁵ Bhabha, Homi, "L'Ambivalence du discours colonial", *Sciences Humaines*, N° 183, juin 2007, http://www.scienceshumaines.com/l-ambivalence-du-discours-colonial_fr_15597.html

¹⁷⁶ Godbout, Jacques, « L'actualité de l'Essai sur le don », *Sociologie et sociétés*, vol. 36, no 2, automne 2004, Les Presses de l'Université de Montréal, pp. 177-188.

¹⁷⁷ Rémy, Julien, « Sur les *postcolonial studies* : hybridité, ambivalence et conflit », *Revue du MAUSS (Mouvement Anti-Utilitariste dans les Sciences Sociales)*, <http://www.journaldumauss.net/spip.php?article801>

fonctionnement du marché de l'art montre la permanence des réflexes nationalistes des acheteurs, qui assure la prééminence de l'art occidental.

1.2.1.1. La visibilité internationale des artistes du Moyen-Orient

En 1989, à Paris, l'exposition *Les Magiciens de la Terre* marque une Révolution dans le monde de l'art contemporain, « la fin du match Europe/États-Unis, avec le Japon en Joker », comme l'écrit Pierre Gaudibert dans le catalogue. Cette exposition est en effet généralement considérée comme le point de départ de l'internationalisation de l'art contemporain. Il s'agissait pour Jean-Hubert Martin, son commissaire principal, de proposer une alternative à l'exposition *Primitivism in 20th Century Art : Affinity of the Tribal and the Modern*, organisée au MoMA de New York en 1984, qui associait l'art moderne occidental et l'art extra-occidental d'avant la colonisation. Avec *Les Magiciens* au contraire, l'objectif était de réunir des œuvres contemporaines des artistes du monde entier ; ce qui n'empêcha pas les critiques, ses détracteurs reprochant un certain primitivisme dans le choix des œuvres.

Celles-ci présentaient certains stéréotypes visuels et un marquage traditionnel, plaçant les artistes dans un en-deçà de la modernité, représentée notamment par l'urbanisation et les changements sociaux. En présentant des œuvres se maintenant dans des traditions et comme imperméables au mouvement du temps, l'exposition mettait les artistes en situation d'altérité radicale vis-à-vis de l'Occident. La situation de « l'art africain » est exemplaire. Comme le souligne Jean-Loup Amselle, l'expression même ne fait pas sens et constitue une invention de la part des commissaires « qui sont plus *Magiciens* que les artistes eux-mêmes, dans une affaire qui alimente un marché de l'art tenu lui aussi par les pays du Nord¹⁷⁸ ». De même, l'insuffisance d'institutions publiques ou privées locales met les artistes en situation de dépendance vis-à-vis des professionnels occidentaux, qui choisissent les œuvres et définissent les prix. Se pose ainsi la question de la légitimité des critères de choix et d'un formatage occidental de la création. D'autres expositions suivent et évoluent sous le regard ou l'action des anthropologues. Ainsi, en 1991, l'exposition *Africa Explores : 20th Century African Art* est montée par l'américaine Susan Vogel, à New

¹⁷⁸ Bouruet-Aubertot, Véronique, de Wavrin, Isabelle, Geoffroy-Schneiter, Bérénice, Wolinski, Natacha « Art africain, à quand la fin du ghetto ? », *Beaux Arts magazine*, 252, 06/2005.

York, en réaction à l'exposition *Magiciens de la Terre* et vise à représenter l'art africain dans son contexte et dans toute sa diversité, quoique les catégories et les dichotomies adoptées Afrique/Europe, rural/urbain, traditionnel/contemporain, aient ensuite été également jugées dépassées. De même *Partages d'exotisme*, à la 5^e Biennale de Lyon, voit l'intervention d'un groupe d'anthropologues, ayant contribué à définir les catégories qui structurent l'exposition. En 2009, l'historien Serge Gruzinski organise à Paris, au musée du Quai Branly, une exposition, *Planète métisse*, qui met la mondialisation actuelle en perspective avec d'autres moments comparables de l'histoire de l'humanité, depuis le XVe siècle, et analyse le métissage artistique qui a pu en ressortir¹⁷⁹. Il insiste notamment sur le rôle des rapports de forces politiques dans l'histoire de ce métissage, l'expansion islamique au VIIe siècle, puis celle des puissances européennes à partir du XVe siècle : « C'est dans ce contexte planétaire, où des forces multiples et antagonistes rivalisent pour dominer le monde, que toutes sortes de mélanges prolifèrent¹⁸⁰. » Notons que l'art du Moyen-Orient n'apparaît pas dans ce dispositif continental, où il est englobé dans la catégorie géographique plus large de l'Asie.

1.2.1.2. La mondialisation du marché : l'art contemporain est-il occidental ?

Le métissage de l'art n'est pas seulement une donnée anthropologique originelle, c'est aussi comme le montre Alain Quémén un mode de validation de la qualité et même de la définition de l'art contemporain¹⁸¹. Ainsi, les galeries procurent aux artistes qu'elles représentent une audience internationale, notamment par le biais des foires d'art contemporain, auxquelles s'ajoutent des événements non marchands comme les Biennales.

Toutefois, la question se pose de savoir si ce phénomène traduit une véritable mondialisation. On peut se demander en effet si le marché de l'art ne reproduit pas les inégalités économiques qui font ressurgir l'échelle nationale et une concentration

¹⁷⁹ Gruzinski, Serge, « Mondialisations et mélanges », pp.58-71, in *Planète métisse*, Acte Sud/musée du quai Branly, 2008.

¹⁸⁰ Gruzinski, Serge, Idem, p. 59.

¹⁸¹ Quémén, Alain, « Le marché de l'art : une mondialisation en trompe l'œil », p. 54, *Questions internationales*, la Documentation française, n° 42, mars-avril 2010.

dans les pays occidentaux. Si les échanges liés à l'art ont bien connu une nette augmentation depuis le milieu du XX^{ème} siècle, il semble que le « système global d'échanges culturels et économiques¹⁸² » fasse apparaître de profondes disparités, une hiérarchie extrêmement forte qui réifie les frontières nationales. Les progrès de l'internationalisation permettent la montée en puissance de nouveaux acteurs comme la Chine et les pays du Golfe, mais les États-Unis et quelques pays européens restent les *leaders* incontestés du marché de l'art, que l'on considère le poids des galeries internationales dans les foires ou la répartition géographique des premières comme des secondes, l'Afrique restant exclue de ces activités commerciales et artistiques.

Si la mondialisation réifie les frontières et montre une concentration occidentale des activités marchandes et artistiques, on peut se demander si la domination de l'Occident se traduit par sa capacité à monopoliser les modes de validation. Ainsi, Catherine David, commissaire d'une exposition sur les *Représentations arabes contemporaines* (2001-2006), de la Documenta de Kassel en 1997 et directrice adjointe du Musée National d'Art Moderne, préfère ce terme à l'emploi « d'art contemporain », qui lui semble désigner davantage en Europe :

« un segment spécialisé de la consommation culturelle, qu'un rassemblement réel des productions contemporaines, forcément hétérogènes. Il me semble qu'aujourd'hui quand vous dites art contemporain où que vous alliez dans le monde on va vous en trouver et comme par hasard on va vous trouver un certain nombre d'expressions, d'articulations formelles, qui se branche plus ou moins directement et si possible sans restes, avec les productions symboliques dominantes¹⁸³. »

De même, Catherine Millet¹⁸⁴ ou André Rouillé¹⁸⁵ montrent qu'il ne suffit pas de créer aujourd'hui pour être labélisé « contemporain » par le marché et les institutions culturelles. Si les formes de l'art et les pratiques artistiques définissent l'art

¹⁸² de Vrièse, Muriel, « La structure et le fonctionnement du marché mondial de l'art », in Quémén, Alain, « Le marché de l'art : une mondialisation en trompe-l'œil », Questions internationales, la Documentation française, n° 42, mars-avril 2010.

¹⁸³ David, Catherine, à propos de l'exposition *Représentations arabes contemporaines*, <http://www.ensba-lyon.fr/conferences/fiche.php?a=06&id=251>

¹⁸⁴ Millet, Catherine, *L'art contemporain, Histoire et géographie*, Flammarion, coll. Champs, Paris, 2006, Avant-propos, pp. 7-17.

¹⁸⁵ Rouillé, André, « La mode du contemporain », *Parisart*, n° 302, février 2010, <http://www.paris-art.com/art-culture-France/La-mode-du-contemporain/302.html>

contemporain, Rouillé note également que l'utilisation des medias contemporains, comme les technologies numériques constituent le risque de « coller à son temps ».

1.2.2. Les artistes, acteurs de la mondialisation néocoloniale ?

J'emploie à dessein l'expression « néocolonial » pour signifier la perpétuation du rapport de domination entre les anciennes puissances coloniales, aujourd'hui relayées par les États-Unis. Je n'ignore pas le risque inhérent à la pensée postcoloniale d'essentialiser les cultures en soulignant par exemple les oppositions entre le Nord et le Sud. Les géographes connaissent ce problème et insistent sur l'existence de *Nords* et de *Suds*, et sur l'infini diversité du réel qui conduit à analyser les inégalités à toutes les échelles, y compris les plus fines, les villes ou les quartiers ; ce que signifie d'ailleurs Jean-Loup Amselle lorsqu'il souligne l'existence de « décrochage », notamment à l'intérieur de l'Occident, rappelant les positions dissidentes de ceux qui récusent la pérennité des inégalités internationales :

« Or l'« Occident » n'est pas un lieu homogène, pas plus qu'il n'a abrité une pensée unique. Je crois au contraire qu'il a produit en son sein ses propres décrochages. Par exemple, il y a eu un décrochage juif en France, celui d'une génération - dont j'ai fait partie - née dans les tourments ou au sortir de la Seconde Guerre mondiale, qui s'engagea contre la guerre d'Algérie et contre le colonialisme, se passionna pour l'Afrique mais aussi pour le jazz des Noirs américains et dévora l'œuvre de Frantz Fanon¹⁸⁶. »

À l'inverse, on ne peut que déplorer que les auteurs des *subaltern studies*, qui partent de telle ou telle identité, les substantialisent. Mais ces dévoiements ne sont pas intrinsèques à la pensée postcoloniale dans la mesure où Edouard Saïd comme Homi Bhabha n'ont cessé de soutenir l'idée d'un métissage originel du caractère fondamentalement poreux et dynamique des cultures. De la même façon, parler de métissage ne suppose pas intrinsèquement qu'il y ait une pureté originelle. Serge Gruzinski, dans son exposition *Planète métisse*, montre au contraire par son étude sur le long terme qu'elle est inhérente à l'histoire de l'humanité. De même, Jean-Loup

¹⁸⁶ Amselle, Jean-Loup, « Critique postcoloniale : attention aux dérapages », Sciences Humaines, N° 193, mai 2008, <http://www.scienceshumaines.com/critique-postcoloniale>

Amselle insiste sur la primauté des rapports sociaux pour comprendre les inégalités internationales. L'idéal égalitaire générant paradoxalement des inégalités, Homi Bhabha affirme une permanence de l'esprit colonial et des contradictions de la modernité, contradictions toujours efficaces dans la mondialisation.

Les artistes se font parfois l'écho d'un certain néocolonialisme, identifiant la pérennité des rapports de domination et ce faisant, manifestant une forme d'essentialisation des cultures, l'Occident d'un côté, le Moyen-Orient de l'autre.

1.2.2.1. Une persistance des représentations néocolonialistes

Dans une œuvre datant de 2011, composée à la fois d'une installation *Al Khawaga and Johny Stories*, littéralement *Les Histoires des étrangers et des Johnny*, du nom des soldats britanniques, et d'un film vidéo, *À la recherche d'une ville (dans les papiers de Sein)*, *In search of a city (in the papers of Sein)*, la plasticienne égyptienne Hala Elkoussy explore le passé colonial du Caire et ses relations avec le présent. L'installation réunit tout un ensemble de documents, sous forme d'archives, textes et images depuis la fin du XVIII^e siècle, une sorte de *corpus* orientaliste, tandis que le film présente la déambulation de *Sein*, à la recherche des traces du Caire colonial. Le titre de l'installation fait référence aux stéréotypes qui ont cours dans le regard porté sur les étrangers, *khawaga*, terme également employé pour désigner les Égyptiens qui délaissent leur propre culture par complaisance vis-à-vis de l'Occident. Hala Elkoussy fait référence à Edward Saïd, surtout pour rappeler que la relation qu'elle décrit entre les Égyptiens et l'Occident trouve son origine dans la conquête napoléonienne de la fin du XVIII^e siècle. Elle attribue la construction du Caire moderne au khédivé Ismaïl Pacha, ayant régné sur l'Égypte de 1863 à 1879 et soucieux, selon elle, « d'impressionner les Européens »¹⁸⁷. Ismaïl aurait voué une admiration sans borne à l'impératrice Eugénie, qui le considérait à l'inverse comme un « fermier fou »¹⁸⁸. Pour elle, il aurait fait construire sur le modèle des Tuileries, le bâtiment qui est devenu aujourd'hui l'hôtel *Mariott*, pour pouvoir l'accueillir, et fait donner en son honneur l'opéra *Aïda*. Et c'est en s'inspirant de Paris qu'il aurait fait bâtir une partie du Caire d'ailleurs nommé à l'époque « Paris sur le Nil ». Hala Elkoussy voit dans cette

¹⁸⁷ Entretiens de mai 2011.

¹⁸⁸ Idem.

relation asymétrique, une des origines de la domination culturelle de l'Occident et dans le texte qui accompagne sa vidéo, pose la question de savoir ce qu'il reste de l'idéal progressiste emprunté aux Européens dans la réalité présente du Caire :

« Que reste-t-il des idéaux de connaissance et de progrès hérités de l'Occident, en face de la dure réalité d'une économie stagnante et du système politique irrecevable ? Et comment fonctionnent les forces conservatrices et traditionalistes, reliées à celles du passé, dans leur influence sur la vie quotidienne ? Sein est le fruit de l'imagination d'un auteur qui lui donne vie à partir des papiers jetés qu'elle récupère chez un brocanteur¹⁸⁹. »

Par la voix de son personnage, Sein, elle fait parler l'orientaliste Edward William britannique (1801-1876), à partir de son *Account of the Manners and customs of the Modern Egyptians*, écrit en 1836. Ce dernier se fondait dans la population en s'habillant en Turc, selon Hala Elkoussy, tout en se sentant profondément étranger, convaincu de la supériorité de l'Occident sur l'Orient. L'installation comprend également l'œuvre de l'écrivain Naguib Mahfouz, qui notamment avec *Les Fils de la médina* (1959), raconte l'histoire d'une femme qui pour sortir de son milieu sociale, apprend l'anglais et se prostitue.

¹⁸⁹ "What remains of the inherited Western ideals of knowledge and progress in the face of the harsh reality of a stagnant economy and a non-responsive political system? And how do the conservative, traditionalist forces of the present relate to those of the past in their influence on daily life? Sein is a figment of the imagination of an author that brings her to life out of some discarded papers she picks from a *ropa vecchia* seller." <http://halaelkoussy.com/maqaam-al-sayyid-al-moski-2006-shrine-to-st-moski>



Hala Elkoussy, installation Al Khawaga and Johny Stories, technique mixte, 2011

Dans une relation de domination qui semble prégnante sinon indépassable, les produits de la consommation, que Hala Elkoussy définit comme des objets de désir, définissent un mode de vie inaccessible à la grande majorité des Égyptiens et surtout, illustrent leur volonté d'accéder à la prospérité occidentale, non pas comme une envie légitime de la part de populations pauvres, mais comme une fascination

dans une cocotte minute et accélère la modernisation du Caire qui essaie de se connecter aux normes occidentales de la consommation¹⁹⁰. »

Khaled Hafez, un autre artiste égyptien, peintre et vidéaste, d'une cinquantaine d'année, présente une position ambiguë dans les différents entretiens que nous avons eu, depuis 2002. Parfois, il conçoit la mondialisation comme une forme de domination culturelle et économique, qui entraîne l'adoption de comportements exogènes comme la consommation. À d'autres moments, il affirme la réciprocité des échanges culturels et en particulier artistiques, rappelant l'influence des arts islamiques comme l'arabesque sur l'art moderne occidental. Il rappelle l'emprunt des artistes du Moyen-Orient vis-à-vis de l'histoire de l'art occidentale et l'absence de différences étanches entre les cultures, repoussant l'essentialisation à un contexte antérieur à la mondialisation. De même, il considère que l'art contemporain va absorber tout ce qui est motif local et aboutir à un langage unifié et compris par tous, qu'il faudra nécessairement contrer en revenant à la « diversité du local¹⁹¹ ». S'il valorise l'introduction d'éléments culturels nouveaux, il exprime également une certaine hantise de l'acculturation. Actant le changement culturel de l'Égypte dans les années 1990, avec la multiplication des satellites et des paraboles, il déplore en particulier l'influence d'Hollywood, de la consommation, de la violence, même s'il utilise la culture visuelle populaire dans son propre travail. Il traite d'ailleurs de la fascination pour les armes comme un avatar de la culture télévisuelle américaine dans une vidéo, *Idlers logic, La Logique des Oisifs, 2003*, l'histoire de trois personnages jouant avec des armes à feu¹⁹².

Il regrette également l'influence du relativisme occidental, qu'il identifie notamment dans le nivellement entre sacré et profane, tel qu'il s'opère à la télévision :

« En France, à partir de 1992, j'ai découvert les images des media dans la rue. Pour moi c'était très nouveau. Quand je suis revenu en 1995, j'ai trouvé une autre Égypte. Pendant ces années, presque toutes les maisons au Caire avaient

¹⁹⁰ "A less visible element that fuels informal housing is upward social mobility, the end point of which is – hypothetically – the numerous, relatively recent gated communities developed for, and by, Cairo's wealthy. The mobility impulse traps the metropolis in the pressure cooker and accelerates the modernization of Cairo as it tries to connect to Western standards of consumerism. Bouwhuis, Jelle, "Hala Elkoussy: The Myths & Legends Room – The Mural », <http://halaelkoussy.com/the-myths-legends-room-the-mural-2010>

¹⁹¹ Entretiens de 2003.

¹⁹² Entretiens de 2004.

des paraboles et la culture était devenue comme de la confiture. À la télévision, tu trouves un programme très religieux avec un sheikh, une figure sacrée, puis tu changes de chaîne et tu trouves par exemple une chaîne polonaise avec un film porno. En même temps tu trouves ce qui est sacré et ce qui est commercial¹⁹³ ».

Une exposition encore, *Iran inside out*, organisée au musée de Chelsea, en 2009, accueillait une section, *La Boutique de la culture : Vente spéciale de stéréotypes – Tout doit partir ! The culture Shop : Special Sale on Stereotypes – All Must Go !* et doublait sa critique de la consommation d'une ironie sur le mercantilisme culturel du marché de l'art, soit l'extension du consumérisme aux emblèmes identitaires¹⁹⁴.

Mettant en perspective la mondialisation actuelle, avec ce moment de l'histoire médiévale et culturelle, où l'Occident et l'Orient avaient des échanges constants, notamment en Andalousie, Khaled Hafez produit la vidéo *Dwelling*, en 2010, où il exprime toute sa nostalgie pour ces relations réciproques et symétriques. Selon lui, la mondialisation a des effets pervers en produisant un « alphabet » militaire *universellement* reconnaissable et dont il représente les signes sous la forme de hiéroglyphes. Cette « iconographie militaire » est transmise par les medias, qui diffusent les images de l'armement actuel et des *snipers* et il imagine que les gens du futur penseront que l'on écrivait et que l'on se comportait comme cela, que c'était la langue officielle du dialogue international :

« Si dans cinq siècles, les autres vont nous chercher archéologiquement, ils vont peut-être trouver des alphabets, comme des hiéroglyphes de notre temps, qui vont peut-être montrer notre manière de communiquer. C'est la langue de la violence, de la subjugation militaire et de l'invasion¹⁹⁵. »

Si la mondialisation crée un langage universel marqué par les rapports de force, elle peut être également perçue comme la perpétuation des relations de domination néocoloniale. Le milieu de l'art est alors envisagé par les artistes du Moyen-Orient comme redoublant les rapports de forces internationaux. Ainsi les questions politiques locales peuvent constituer les enjeux de la demande occidentale.

¹⁹³ Entretiens en 2003.

¹⁹⁴ Tikhonova, Yulia, « Self-Orientalise: Iran Inside Out », http://universes-in-universe.org/eng/nafas/articles/2009/iran_inside_out/images/20

¹⁹⁵ Entretiens de 2012.

1.2.2.2. Art politique, pratiques identitaires ?

Ainsi que le montre l'historienne Jocelyne Dakhlia, l'art politique est parfois assimilé à « une posture identitaire¹⁹⁶ », de sorte que la soif d'actualité de la part des publics occidentaux, que relève le critique iranien Hamid Keshmirshekan, peut transformer ces thématiques en spécificité culturelle. De même, si Catherine David, commissaire de l'exposition *Représentations arabes contemporaines*, de 2001 à 2006, affirme l'intérêt majeur des artistes pour les questions politiques, elle cherche à contrer l'essentialisation des pays islamiques, et la perception simpliste d'un islamisme extrémiste. Cette position est marginale dans le paysage actuel du milieu de l'art contemporain et l'artiste égyptien Basim Magdi, né en 1977, fait le choix de l'invisibilité politique, plutôt que de voir son travail nourrir la recherche de dépaysement culturel. Il part du présupposé que ce qui est différent devient exotique, sorti de son contexte, qu'un élément culturel ou politique, privé en quelque sorte de son effet d'évidence, devient un facteur de différenciation devant un public étranger. Pour lui, les commissaires d'expositions sont à la recherche de la différence, pour elle-même, du contexte plus que de l'art et montrent les œuvres dans les conditions d'une dé-contextualisation, qui nourrit les stéréotypes. Dans un entretien en 2012, il explique :

« Quand j'ai commencé à travailler en tant qu'artiste en 2001, je faisais des peintures très colorées et il y avait deux commissaires d'exposition venus de Hollande au Caire qui voulaient exposer des artistes égyptiens. Ils ont fait une sélection, mais n'ont pas choisi mon travail. Quand je leur ai demandé pourquoi, ils m'ont dit que mon travail était très coloré et que en Hollande, les artistes font déjà des peintures avec de la couleur et les gens sont habitués à cela. Les commissaires d'exposition voulaient quelque chose qui représente l'Égypte, ce qu'ils voyaient autour. Tout étant recouvert de poussière, ils voulaient des

¹⁹⁶ Dakhlia, Jocelyne, « Pleinement contemporains », in Dakhlia, Jocelyne, dir., *Créations artistiques contemporaines en pays d'Islam : des arts en tension*, Kimé, coll. "Esthétiques", France, 2006, p. 55.

couleurs poussiéreuses. Cela, à propos des attentes et de leurs formes. Elles sont constituées par la première impression et les idées préconçues¹⁹⁷. »

Dans cette perspective, Basim Magdi propose un travail rarement explicite, revendiquant une volonté d'interpeller, de susciter un questionnement.

¹⁹⁷ "When I started to work as an artist in 2001, I was making very colorful paintings and there was a couple of curators who came from Holland to Cairo and they wanted show of Egyptian artists. They made some choices but they didn't choose my work. When I ask why they said it was very colorful and in Holland artists make colorful work and people used to it. They wanted something representing Egypt, what they saw around. Everything was covered by dust, they wanted dusty colors. This about expectations and how formed they are. They are also formed by first impression or by preconceived ideas." Entretiens de 2012.



Basim Magdi, *First Day of Mischief Training (no. 2)*, Premier de l'entraînement au méfait, 2006

Le processus d'exotisation est donc inhérent à la perception de la différence. L'étrangeté provoque la projection d'une illusion de soi, par incapacité à penser l'altérité. Ainsi dans un texte, nommé avec humour, *Marcher comme un Égyptien*, *Walk like an Egyptian*, en référence à un morceau musical des *Bangles*, Basim Magdi raconte comment un enfant s'étonnait aux États-Unis de ce qu'il ne marchait pas de

côté, comme dans les représentation pharaoniques¹⁹⁸. Sur le plan politique, Magdi identifie les attentes du public occidental aux relations et aux conflits avec le Moyen-Orient et remonte aux attentats du 11 septembre 2001 contre les États-Unis. Pourtant, il dit le contraire de ce qu'il fait et refuse de pratiquer un art de la résistance, de rendre visible ces positions politiques.

Quelques œuvres font exception, en particulier *Sign for British land (Un signe pour la terre britannique)*, en 2002, qui joue avec la question coloniale. Magdi effectuait alors une résidence en Angleterre, au moment où les Égyptiens fêtaient les 50 ans de leur Révolution, grâce à laquelle ils s'étaient définitivement débarrassés de la tutelle britannique, après 70 ans de domination. Apprenant qu'en l'absence d'une occupation véritable de leur pays, les Anglais n'ont pas de fête d'Indépendance et ironisant sur leur passé colonial, paradoxal à ses yeux avec le fait qu'ils n'aient jamais été colonisés, il élabore un panneau sur pieds, sur lequel il fait un fond aux couleurs des tenues de camouflage, et écrit : « Pas encore de jour d'Indépendance célébré ici ¹⁹⁹ ». *Un plan parfait, A perfect plan*, en 2008, est constitué d'un panneau mural sur lequel figure un texte énigmatique, plus proche de l'invisibilité politique volontaire de Basim Magdi, mais qui pose la question de la conquête : « À la consternation des autres anges, un ange patriotique se leva et ordonna à sa section d'aller envahir l'enfer et de l'inonder d'eau bénite²⁰⁰ ». Il s'agissait cinq ans après le début de la guerre d'Irak, de remettre en question le patriotisme manichéen qui a conduit à l'invasion, les soldats anglo-saxons étant alors présentés comme les sauveurs et les instruments de la démocratie, tandis que l'Irak était décrit comme diabolique : « C'est ainsi que fonctionne le patriotisme, de même que la propagande²⁰¹ ».

Dans une vidéo, Basim Magdi fait cette fois apparaître les quartiers du Caire proches du désert. *Mon père à la recherche d'une ville honnête, My Father Looks For An Honest City*, en 2010, n'est pas seulement la parabole de la corruption en Égypte, en référence à Diogène, cherchant un homme, digne de ce nom et parcourant Athènes, une lanterne à la main. Il s'agit plutôt d'un état des lieux du blocage politique et social de l'Égypte, par le biais de cette errance entre des immeubles inachevés ou en ruines. L'allusion reste discrète et Basim Magdi exprime davantage sa critique

¹⁹⁸ Magdi, Basim, Walk like an Egyptian, <http://www.universes-in-universe.de/islam/fra/2003/04/magdy/index.html>

¹⁹⁹ "No independence day celebrated here yet".

²⁰⁰ "To the other angels' dismay, a patriotic angel rose and ordered his platoon to go invade hell and flood it with holy water".

²⁰¹ "It's how patriotism function, and propaganda also". Entretiens de 2012.

politique dans le commentaire de ses œuvres, et en l'occurrence dans les entretiens que nous avons eu ensemble.

À l'inverse, le jeune plasticien égyptien Ahmed Sabry attaque frontalement les extrémistes religieux salafistes, qui prétendent renouer avec les modes de vie de l'époque de Mahomet, semblant ainsi faire le jeu des attentes du public occidental mais aussi, dans une large mesure, local. Il confronte la culture visuelle médiatique omniprésente et qui est l'objet de son travail, avec l'interdit de la représentation des personnes et de la sexualité chez les islamistes radicaux. On peut ainsi se demander si Ahmed Sabry obéit à un opportunisme artistique qui consisterait à figurer les fantasmes des Occidentaux à l'égard des musulmans, ou si ses positions à la fois personnelles et politiques ne coïncident pas avec les attentes et les idées reçues à la fois occidentales et locales vis-à-vis des extrémistes. Ahmed Sabry est le fils d'un salafiste extrémiste et décrit ses études d'art comme le moment de la rupture avec sa famille et de son émancipation. Dans sa vidéo, *By the river, Par la rivière* (2009), il utilise un support cinématographique pour aborder les interdits religieux. Le film *Le Choix* de Youssef Chahine (1970)²⁰², dont le thème est précisément la liberté, fait écho aux questionnements d'Ahmed Sabry. Dans sa vidéo, il critique les musulmans extrémistes sur la question centrale de la visibilité des personnages, créant une opposition entre l'objet même du cinéma et les interdits religieux. Il reprend une scène qui montre l'intimité d'un couple pour en faire une version islamiste, mais a supprimé le son pour concentrer le récit au plan visuel.

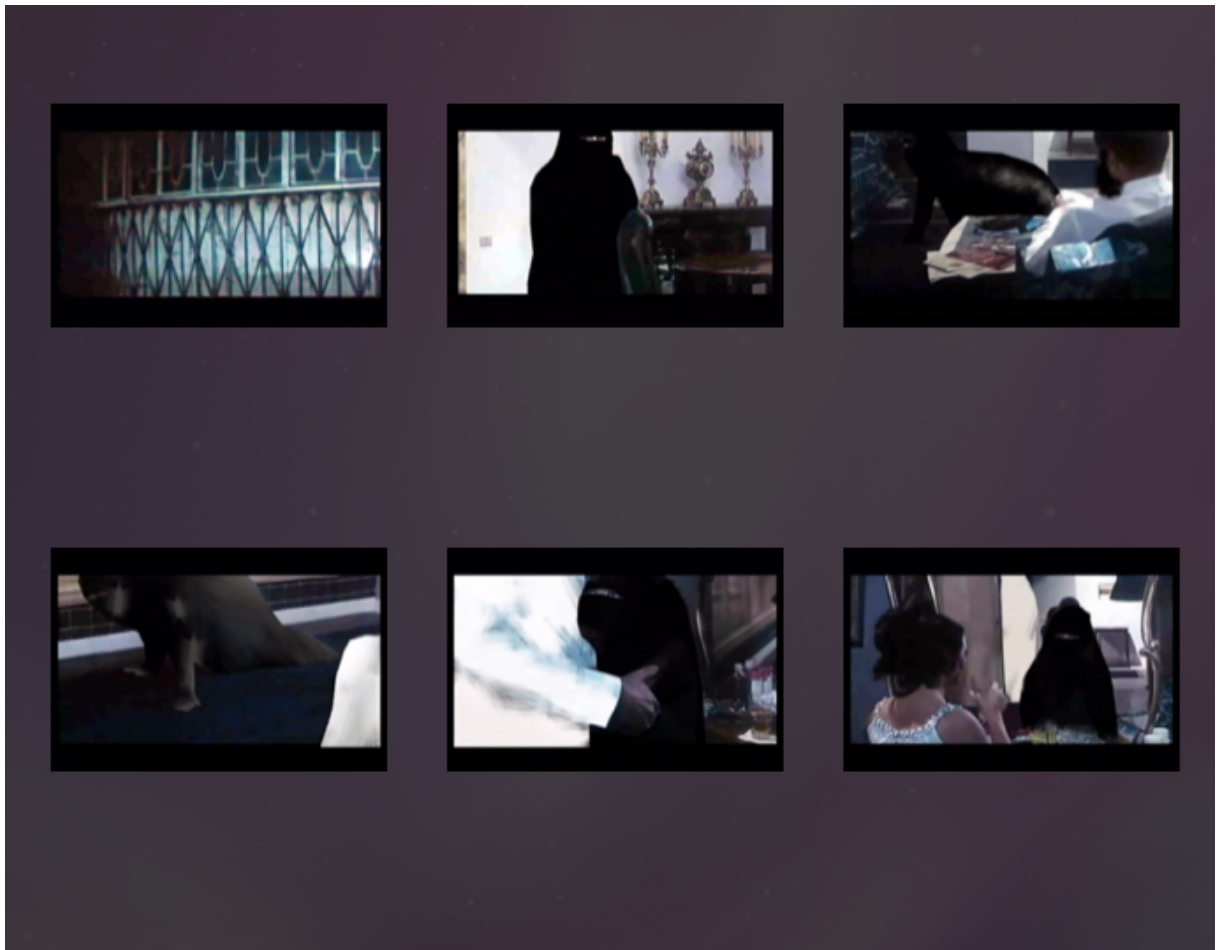
Grâce au procédé de la rotoscopie, c'est-à-dire de réimpression d'une image existante, il a ajouté des éléments graphiques qui représentent les attributs vestimentaires et physiques des extrémistes religieux et en l'occurrence des salafistes, barbe et *galabeya* pour l'homme, voile intégral pour la femme. La scène originelle prend place dans une chambre à coucher donnant ainsi à voir publiquement l'intimité d'un couple. Une femme assise devant le miroir d'une coiffeuse et quasi dévêtue reçoit les caresses d'un homme debout derrière elle. Face à elle son reflet est affublé d'un voile, que l'artiste a sur-imprimé de façon ostentatoire. La femme se retourne vers l'homme cette fois elle-même voilée. L'homme est vêtu d'une *galabeya* blanche et porte une barbe, comme les salafistes, précise l'artiste dans un petit texte qui accompagne la présentation de la vidéo²⁰³. Tandis que l'homme assis se met à lire, la femme facétieuse et familière, manifeste par son comportement leur intimité

²⁰² Il s'agit de l'histoire comparative d'un écrivain soumis à l'État et de son jumeau, peintre, marin et libre de toute contrainte sociale.

²⁰³ <http://sabrysabrak.blogspot.fr/>

sexuelle, tandis que son voile accentue le grotesque de la scène. Elle marche à quatre pattes jusqu'à son compagnon, puis jusqu'au lit. Le plan suivant la montre debout appuyée sur une chaise. S'engage alors un face à face muet et indéchiffrable, les visages couverts ne laissant rien apparaître des sentiments des personnages. La séquence s'achève sur le passage de l'intérieur de la chambre à coucher vers l'extérieur de l'habitation, sans doute pour exprimer l'impossible intimité. Ahmed Sabry explique qu'il s'agit d'une recherche à partir de la confrontation de deux univers qui s'excluent l'un l'autre : « Cela crée une image fictive par le mélange visuel de deux mentalités différentes. Chacune de ces mentalités a sa propre origine. Les mélanger peut être compris comme une forme de recherche²⁰⁴ », la liberté des mœurs et la représentation d'un côté, la soumission aux principes religieux les plus strictes, de l'autre. Durant l'entretien, Ahmed Sabry est plus radical et se moque bien de faire le jeu des stéréotypes, dont il aurait plutôt tendance à confirmer la véracité, ayant manifestement des raisons personnelles d'en vouloir aux salafistes.

²⁰⁴ "It creates a fictitious picture by mixing visual elements of two different mentalities. Each one of these mentalities has its own origins. Mixing them can be understood as a form of research." <http://sabrysabrak.blogspot.fr/>



Ahmed Sabry, By the river, Par la rivière, 2009

Pourtant, répondre aux attentes du marché ou renoncer à rendre visibles ses positions politiques ou sociales est une alternative largement débattue par les artistes égyptiens de la nouvelle génération, ainsi que l'exprime Ahmed El Shaer, jeune plasticien, spécialiste de l'art du jeu vidéo, dans un entretien, en 2012. Cela signifie que ces artistes connaissent le reproche d'opportunisme qui leur est fait, quand il traite explicitement des événements politiques dont le public occidental est friand. Cela implique également qu'ils élaborent un discours de justification, destiné à s'affranchir de la problématique de la réception et de l'interprétation culturalistes de leur travail. Ainsi, qu'ils choisissent l'une ou l'autre option, les artistes sont conscients et tiennent compte des enjeux et des critiques auxquelles ils s'exposent parfois.

Les artistes piochent dans la culture visuelle populaire, les représentations des projections fantasmées sur l'Orient ou réciproquement sur l'Occident, en les donnant à voir comme telles, tout en profitant de leur esthétique du beau. On peut

ainsi se demander si cet art des clichés n'est qu'une forme d'ostentation culturelle, adoptée par les artistes qui détournent le regard de nature ethnologique sur eux-mêmes, et l'opportunisme vis-à-vis des attentes du marché. L'art est-il pourvoyeur d'identité dans la logique du nationalisme culturel ? Ou peut-on y voir, par un effet de surenchère, une critique, ou même une pensée subversive à l'égard de l'orientalisme ou de ces avatars comme l'occidentalisme, une remise en question de l'art « culturel », grâce à l'ambivalence de l'utilisation des clichés comme des icônes, qui ont en partage la même dimension populaire ? C'est ce que nous allons examiner maintenant.

II. L'ostentation culturelle : les clichés dans l'art contemporain du Moyen-Orient

Les *clichés* sont ces idées commodes et banales que l'on peut avoir sur les choses ou les gens, les étrangers également. Dans le champ de l'art, au Moyen-Orient, Silvia Naef fait remonter cette utilisation des clichés aux années 1970, à la peinture politique et à la volonté des artistes d'être compris par tous²⁰⁵. Analysant cette pratique artistique, en tant que modalité d'expression, Jocelyne Dakhlija considère leur part de réalité :

« C'est peut-être cela aussi qui est passionnant, dans le cas du monde musulman : il nous confronte à la question de la vérité des clichés et donc de leur nature. Un grand nombre des représentations toutes faites qui courent sur l'Islam, parmi les plus agaçantes, les plus insupportables, sont aussi absolument vraies. Est vrai l'autoritarisme politique, est vrai la répression culturelle des minorités ou encore l'infériorité statutaire des femmes...²⁰⁶ »

Est-ce l'exclusivité du monde musulman ? Sans doute pas, à moins précisément de situer l'analyse dans le cadre de la relation avec l'Occident, qui a en effet généré un certain nombre d'idées reçues, notamment représentées par la peinture orientaliste. En reprenant les motifs de cette dernière, les artistes font-ils leurs les stéréotypes qui nourrissent les projections fantasmatiques de l'Occident sur l'Orient ? La demande de visibilité identitaire du marché englobe-t-elle la clientèle locale et diasporique ? Autrement dit, représenter sa propre culture est-il seulement une forme d'auto-orientalisme opportuniste vis-à-vis d'une attente internationale, régionale et locale ?

L'art des clichés, c'est à dire l'ensemble des représentations qui rendent visibles les stéréotypes, est kitsch par définition et fait partie de la culture visuelle populaire. Il se nourrit de l'esthétique des *souvenirs* et des images emblématiques

²⁰⁵ Silvia Naef, « L'expression iconographique de l'authenticité (*asala*) dans la peinture arabe moderne », https://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:_XxWn_M7OGUJ:aan.mmsh.univ-aix.fr/volumes/1993/Documents/th_express-icono-asala.pdf+&hl=fr&gl=fr&pid=bl&srcid=ADGEESi2T4zHJuWFRVMvi2C5uSoMD8n1sobAr3aPdFIYbs7-YWvT63vVVcjmwytMDLVGo9OkE6e3FpSZ7H1qopsjTDpeelXsX0zROjVvim4emcXfYh7187vZhDPYtlxzxAU36HXI1Kt&sig=AHIEtbT_9ROX-N7ehnKP6-nXqikU_vocNQ, p. 145.

²⁰⁶ Jocelyne Dakhlija, « Pleinement contemporains », Créations artistiques contemporaines en pays d'Islam : des arts en tension, Kimé, coll. "Esthétiques", France, 2006, p. 39-40.

d'un pays, destinés aux touristes, pour devenir l'objet de certaines œuvres. Souvent caricatural, il est ambivalent comme le kitsch et on peut se demander si cette ambivalence n'est pas justement porteuse de réversibilité, d'inversion du sens. De même, l'affirmation identitaire apparente n'est-elle pas relayée par une surenchère esthétique capable de se retourner contre elle-même, concurrençant l'affirmation nationaliste, pointant la réduction du cliché et laissant apparaître la procédure d'idéalisation propre à l'orientalisme, comme à sa négation ? Ainsi l'objet de l'art devient davantage l'orientalisme que l'Orient et dans un retournement du miroir, l'*occidentalisme*, une projection équivalente et réciproque de l'altérité. Ainsi le kitsch, en tant que vecteur privilégié du stéréotype, permet la caricature, la surenchère visuelle et la réduction d'une vérité culturelle à son expression minimum. L'art kitsch devient donc un médium privilégié, pour intégrer l'héritage artistique de l'orientalisme, et la théorie du kitsch renouvelle l'interprétation de la représentation de l'identité culturelle. Par son outrance visuelle, le kitsch fait flotter le sens, créant une tension entre la représentation et son esthétique et produisant un nouveau degré de lecture.

2.1. Auto-orientalisme de l'art contemporain au Moyen-Orient

Selon Edward Saïd, l'orientalisme signifie la construction d'un objet d'étude et de convoitise, l'« Orient », dès l'Antiquité et surtout à partir de 1798, au moment de l'expédition de Napoléon Bonaparte en Égypte²⁰⁷. Cet orientalisme est constitué de doctrines, de visées politiques et de stéréotypes exotiques, comme la sensualité, la violence, la réclusion et la subordination des femmes, une tendance au despotisme²⁰⁸ :

« J'ai employé le terme orientalisme pour décrire l'approche occidentale de l'Orient ; c'est la discipline par laquelle l'Orient était - et est - systématiquement abordé comme sujet d'étude, de découverte et de pratique. Mais j'ai encore utilisé ce mot pour désigner la collection de rêves, d'images et de vocabulaires

²⁰⁷ Saïd, Edward, *L'Orientalisme, L'Orient créé par l'Occident*, Seuil, coll. La couleur des idées, 2013, p. 61.

²⁰⁸ Saïd, Edward, *Idem*, p. 354.

dont dispose celui qui essaie de parler de ce qui se trouve à l'est de la ligne de partage²⁰⁹. »

En art, l'orientalisme désigne les œuvres des peintres européens qui comme Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) ou Eugène Delacroix (1798-1863) représentent des scènes typiques et notamment le harem et les bains²¹⁰. La reprise de la peinture orientaliste par les peintres du Moyen-Orient, à partir du début du XXe siècle, s'explique par l'appropriation de ses motifs, mais recèle une part critique.

2.1.1. La reproduction des œuvres orientalistes

Au XIXe siècle les peintres orientalistes nourrissent leur inspiration de leurs voyages et des motifs empruntés au Moyen-Orient, produisant ainsi toute sorte de stéréotypes pittoresques et en particulier la sensualité nonchalante des femmes.

2.1.1.1. L'orientalisme originel

Parmi ces représentations d'Orient, le philosophe Patrick Vauday fait une distinction entre les peintres français, à partir du niveau d'idéalisation témoignant de la capacité de l'art à s'extraire du contexte de conquête et de production d'un discours occidental sur l'Orient.

« L'enjeu en définitive », écrit-il, « est de savoir si la peinture a pu prendre ses distances par rapport à l'espace politique et culturel dans lequel elle s'inscrivait (...)»²¹¹, et en l'occurrence l'orientalisme de la conquête coloniale française. Il prend l'exemple de deux œuvres d'Eugène Delacroix, nommées *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1834), où la tristesse et la mélancolie des sujets féminins, qu'il relève après Charles Baudelaire (1821-1867), lui permettent, de postuler une empathie du peintre, une figuration de l'ennui et de la réclusion, par opposition à l'utilisation du «

²⁰⁹ Saïd, Edward, Idem, p. 141.

²¹⁰ Vauday, Patrick, *La Décolonisation du tableau. Art et politique au XIXème siècle*, Delacroix, Gauguin, Monet, Seuil, 2006.

²¹¹ Vauday, Patrick, *La Décolonisation du tableau. Art et politique au XIXème siècle*, Delacroix, Gauguin, Monet, Seuil, 2006, p. 8.

cliché de la femme orientale languide et sensuelle²¹² », telle qu'elle apparaît chez la plupart des orientalistes. Cet humanisme contenu dans l'expression des visages se distinguerait, selon l'auteur, d'autres peintures plus complaisantes. Patrick Vauday oppose Eugène Delacroix à Jean-Auguste-Dominique Ingres et à sa *Grande Odalisque* (1814), au titre de la capacité du premier à susciter une inspiration subversive pour les artistes postérieurs. Prenant appui sur deux représentations de cette peinture, *Les Femmes d'Alger d'après Delacroix* (1955) de Pablo Picasso et *No to torture* de Houria Nati, il cherche ainsi à démontrer qu'Eugène Delacroix n'est pas passé à côté du problème humain posé par la colonisation, ou du moins que sa volonté de rupture avec l'académisme pictural a généré une distance avec l'esprit colonial de l'époque. Reprenant l'expression de « partage du sensible » de Jacques Rancière, dans ce contexte, il tente de prouver que l'indépendance d'Eugène Delacroix vis-à-vis des canons officiels l'a rendu réceptif à d'autres héritages que le sien, et conduit « à faire la part des autres²¹³ ». En revanche, selon un témoin contemporain d'Eugène Delacroix, ce dernier aurait interprété la scène qui allait l'inspirer comme un moment d'éternité, intemporel et originel, et donc dans un esprit primitiviste²¹⁴. Si *Les Femmes d'Alger* ont pu produire une lecture anticoloniale, il semble que le regard du peintre ait été empreint de projection orientaliste et évolutionniste, relativisant l'idée qu'il aurait pu se distancier de la logique dominatrice de son contexte de création. De même, la capacité à générer un regard subversif chez ses successeurs est également le cas de la *Grande Odalisque* d'Ingres, qui a inspiré un jeune artiste français, en 2007, Stéphane Lallemand, fasciné par l'être hybride et alternatif créé par le peintre pour représenter un certain idéal féminin. Surtout, ce tableau a également été détourné par le mouvement féministe des *Guerilla Girls* dans les années 1970, dont l'affiche dénonçait le sexisme du monde de l'art et se demandait ironiquement, à propos de la sous-représentation des femmes artistes, si celles-ci devaient être nues et uniquement sujets de l'art, pour entrer au musée. Le détournement critique de l'original était figuré par la substitution d'une tête de gorille, au visage du modèle, de façon à contrer la fantasmatisation qu'elle incarnait.

²¹² Vauday, Patrick, Idem.

²¹³ Vauday, Patrick, *La Décolonisation du tableau. Art et politique au XIXème siècle, Delacroix, Gauguin, Monet*, Seuil, 2006,, p. 16.

²¹⁴ Xavier de la Vega, « Les mirages de l'orientalisme », *Sciences Humaines* n° 183, N° 183 - juin 2007, http://www.scienceshumaines.com/les-mirages-de-l-orientalisme_fr_15594.html

La logique d'idéalisation est précisément ce qui pèse sur *La Grande Odalisque* et nourrit le contexte colonial de sa création. Elle lui confère une part de monstruosité qui débouche facilement sur une vision négative sinon subversive de la beauté féminine dans l'œuvre de Stéphane Lallemand. Le tatouage qui stigmatise la surhumanité du sujet originel, par l'ajout d'une vertèbre supplémentaire, pour augmenter la beauté de la courbe du dos, véhicule en même temps un esprit rock et décalé.

Pourtant, malgré cette part de rêve et de stéréotypes, les peintres orientalistes n'ont pas seulement inspiré leurs successeurs occidentaux, mais également les artistes du Moyen-Orient.

2.1.1.2. La réappropriation d'une tradition artistique occidentale

L'histoire de l'art au Moyen-Orient montre qu'une partie des artistes du XX^e siècle s'est appropriée l'orientalisme européen qui existait depuis le siècle précédent, en reprenant cette représentation de l'Orient rêvé, avec toute la connotation érotique et transgressive des nus. Ce détournement est parfois interprété comme une perte d'authenticité, ou même une pratique de faussaire ou de copiste par les publics locaux. Inversement, on peut considérer avec Arjun Appadurai que la capacité créative des sociétés leur permet de s'emparer de certains éléments culturels exogènes, de dépasser la copie par une réappropriation active. De même, on peut également considérer l'art comme une pratique qui intègre certains contenus en les détournant à d'autres fins, comme l'orientalisme, pour dénoncer la demande de nationalisme ou d'exotisme. Une exposition, *Le Corps découvert*, qui s'est tenue à l'Institut du Monde Arabe, à Paris, en 2013, montre que l'on peut mettre l'évolution séculaire de l'art au Moyen-Orient en perspective avec celle de l'Occident. Plus précisément, une tendance de l'art s'est développée mettant le peuple au cœur de ses représentations, utilisant une esthétique qui rompt avec l'image classique du beau et affirme la valeur d'une esthétique empruntée à l'imagerie réaliste des magazines populaires. Le peintre français Francis Picabia (1879-1953) détournait ainsi un certain réalisme esthétique, pour augmenter la puissance érotique de ses portraits.



Francis Picabia, Nus réalisés pendant la seconde guerre mondiale

L'histoire de l'auto-orientalisme croise celle de l'art détournant une esthétique populaire. Au moment où Francis Picabia peint ses nus, des artistes du Moyen-Orient comme le peintre libanais Georges Daoud Corm (1896-1971), représentent une femme dans le même esprit, dénudée, de dos, jambes entrouvertes contemplant face à elle un relief de gorge profonde, surmontant un plan d'eau. Moins réalistes et plus orientalistes, certaines peintures des libanais Omar Onsi (1901-1969) et Moustafa Farroukh (1901-1957), reprennent le motif du bain, dans un cadre qui fait apparaître certains éléments typiques, l'oasis, les palmiers et les vêtements des voyeurs masculins. Cette fois contestataire, ce dernier peint *Les Deux Prisonniers* et représente une femme recluse, comme son vis-à-vis, un oiseau dans une cage élégante. La femme est belle et le divan sur lequel elle repose est luxueux, mais sa réclusion montre une pesante solitude. Dans la tradition de la représentation stéréotypée de la femme orientale, de nombreux artistes comme le photographe arménien Van Léo (1921-2008), ayant vécu au Caire, reproduisent des danseuses, ou des odalisques, dans les années 1950 et 1960.

2.1.2. Les motifs artistiques de l'orientalisme contemporain

Le mécanisme de fantasmatisation propre à l'orientalisme est universel, ou en tout cas reflète une représentation très générale des stéréotypes. Dans l'art, cet exotisme visuel se nourrit de la culture visuelle populaire, comme dans les œuvres de la plasticienne franco-libano-égyptienne contemporaine, Lara Baladi. Celle-ci utilise la notion de *cliché* pour analyser les images de la place Tahrir au Caire, haut lieu des manifestations et des combats de rue. S'appuyant sur l'écrivaine Susan Sontag, elle considère que ces images ont pour vocation de conjurer l'échec de la Révolution populaire, à la suite du 25 janvier 2011. L'artiste interprète cette très large diffusion des images des espaces de la Révolution cairote, comme une construction identitaire destinée aux Égyptiens eux-mêmes. Dans un texte publié sur internet, elle écrit :

« En français, le mot cliché signifie « photographie » ; pour le reste du monde il se réfère seulement au stéréotype qui, bien que familier, cache plus la vérité qu'il ne la révèle. Le cliché orientaliste égyptien le plus durable, celui des pyramides de Giza, a été remplacé par celui de la place Tahrir, peuplée d'un million de personnes. Les images des gens circulant autour des tentes au milieu de la place

entrent en résonance avec celle des pèlerins autour de la Kaaba à la Mecque²¹⁵. »



Lara Baladi, le « Vendredi de la Victoire » après la chute de Moubarak, sur la place Tahrir, 2011

Abordant le pittoresque des emblèmes nationalistes, l'artiste iranien installé à Dubaï, Farhad Moshiri, compose une œuvre qui intègre un grand nombre d'éléments

²¹⁵ "In French, the word *cliché* means "photograph"; for the rest of the world it only refers to a stereotype that, while familiar, conceals more truths than it reveals. The most enduring Orientalist Egyptian cliché of them all, the *Giza* Pyramids, has been upstaged by the bird's eye picture of a million people in Tahrir. People circulating around the tents in the center of the square resonated, at times, with images of people praying around the Kaaba in Mecca." Baladi, Lara, "When Seeing is belonging: the Photography of Tahrir square" , Creativetime reports, <http://creativetimereports.org/2013/01/25/tahrir-revolution-in-media-res/>

de la culture visuelle populaire. L'artiste parie sur l'universalité des clichés culturels et représente des stéréotypes à partir de l'aspect extérieur, en particulier vestimentaires, immédiatement repérables par tous. Il prend l'exemple des insignes identitaires américains de façon à retourner les stéréotypes vers leurs émetteurs et notamment les Américains. Ceux-ci produisent une culture populaire particulièrement riche et constituent donc un double modèle, en tant qu'émetteur d'identité et pourvoyeurs de signes visuels populaires :



Farhad Moshiri, Silly you, silly me, Toi et moi, des idiots, 2009

Est-ce à dire toutefois que ces représentations traduisent systématiquement l'opportunisme des artistes du Moyen-Orient qui perçoivent la demande occidentale d'identité ? Aujourd'hui les artistes du Moyen-Orient qui veulent exposer à l'étranger et séduire les publics comme les intermédiaires que sont les commissaires d'exposition occidentaux connaissent bien les sujets qui plaisent. Ainsi, Basim Magdi les énonce d'une traite, pour mieux les contourner :

« Les droits de l'homme, ceux de la femme, l'oppression, le manque de démocratie, les différences de paysage, d'architectures, globalement, tout ce qui paraît différent du point de vue du commissaire d'exposition²¹⁶. »

Pourtant, plus que l'imitation de la capacité des industries culturelles à produire des idées reçues qui circulent d'un pays à l'autre, Farhad Moshiri introduit une distance critique, grâce à une surenchère visuelle de l'identité culturelle.

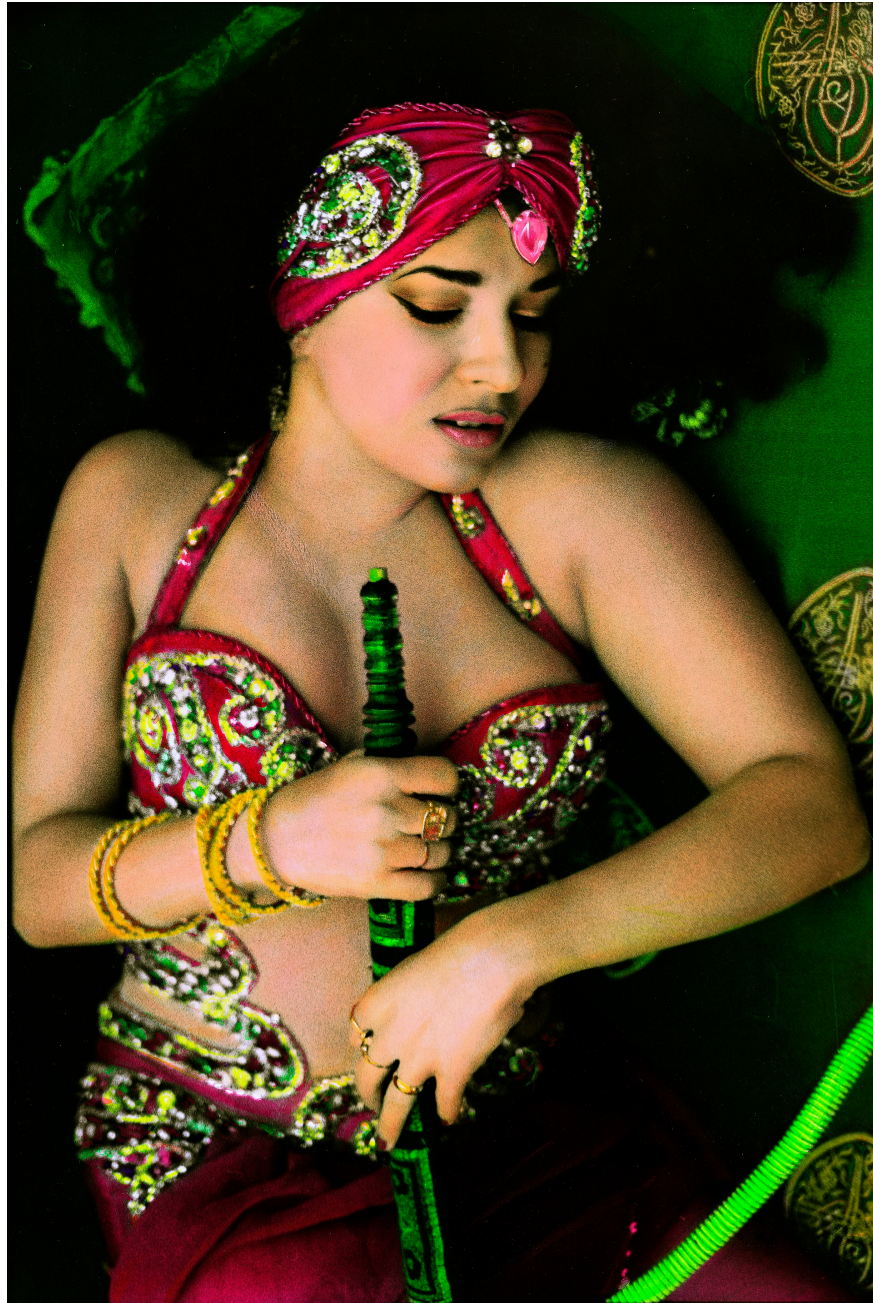
2.1.2.1. Stéréotypes du genre

L'Égyptien Youssef Nabil et plus encore l'Iranienne Sherin Neshat, connaissent un succès international, mais se voient reprochés de produire des stéréotypes, de façon calculée, par une partie de leur public. Pourtant, et comme le souligne l'historienne Jocelyne Dakhli, la question du statut des femmes dans le monde arabe ne saurait être réduite à une réponse opportuniste, vis à vis des attentes du marché²¹⁷. De sorte que les travaux identitaires portent toujours en eux cette ambiguïté. Il serait toutefois vain de nier la valorisation opportune des fantasmes érotiques de l'art orientaliste chez Youssef Nabil, dont la série *Cinéma* joue et sur-joue abondamment. Ce dernier pratique un kitsch sans état d'âme, usant de tous les artifices, l'embellissement volontaire, le recyclage des photographies de stars de la deuxième moitié du XXe siècle, en hommage à l'ambiance hollywoodienne des photographies de Van Léo, dans les années 1940. Ainsi, les portraits de la chanteuse anglo-égyptienne Natasha Atlas réunissent tous les accessoires de la danseuse orientale et de l'odalisque orientaliste²¹⁸.

²¹⁶ "Human rights, woman rights, oppression, lake of democracy, the differences in landscape, architectures, basically anything that looked different from where the curator was coming from". Entretiens de 2012.

²¹⁷ Jocelyne Dakhli, « Pleinement contemporain », in Dakhli, Jocelyne, dir., *Créations artistiques contemporaines en pays d'Islam : des arts en tension*, Kimé, coll. "Esthétiques", France, 2006p. 50.

²¹⁸ <http://www.youssefnabil.com>



Youssef Nabil, Natacha fume le Narguilé, 2000

Certaines photos prises dans le centre ville du Caire colonial magnifient les intérieurs un peu désuets de cet époque et l'esthétique orientaliste se nourrit d'un érotisme latent, hétérosexuel, mais aussi homosexuel, parfois même sadomasochiste, avec la présence d'un fouet, au manche suggestif, venant redoubler la référence phallique. Un jeune homme, encore, vêtu selon la tradition ottomane tient mélancoliquement une rose.

Très proche du précédent, un autre artiste de l'orientalisme, Osama Esid, né en 1970, à Damas et vivant aux États-Unis, joue également de l'ambivalence du

kitsch pour esthétiser ses photos tout en faisant apparaître les procédures de cet enjolivement par le coloriage manifeste et les intitulés de deux de ses séries, *Orientalism* et *Stéréotypes*. Dans la première série, plusieurs photographies donnent l'impression d'être anciennes, certaines en noir et blanc ou sépia, d'autres au traitement flouté par le gros grain de l'image²¹⁹. Osama Esid revendique une réflexion sur l'orientalisme, tel qu'il est défini par Edward Saïd, et veut croire en l'appropriation par l'Orient de ces stéréotypes aux connotations érotiques et exotiques et surtout, en la possibilité de les revisiter sans pour autant s'engager dans un discours culturaliste. Jouant le contre-cliché, il invoque également sa volonté d'opposer la beauté et l'érotisme à l'image de guerre, de terrorisme et de fondamentalisme attaché à la région²²⁰. Cette critique d'Edward Saïd, au nom de la liberté d'interprétation des clichés orientalistes, capables, selon lui, de ne pas avoir de conséquences sur la culture, lui permet de produire un art orientaliste, séduisant et esthétisant, tout en refusant ses implications politiques²²¹. Il reprend ainsi le motif de l'odalisque selon Jean-Auguste-Dominique Ingres, dans sa série *Marie*, et plus largement, selon l'ensemble de la peinture orientaliste du XIXe siècle, dans *Orientalism & Nostalgia*. Jouant encore de l'ambiguïté de ses positions, il illustre les relations asymétriques mais réciproques qui caractérisaient les hommes et les femmes à l'époque de la route de la soie, quand les hommes ramenaient cette étoffe aux femmes²²². Osama Esid oppose ainsi le voyage des premiers au port de la soie exclusivement réservé aux secondes, en même temps statutairement subordonnées.

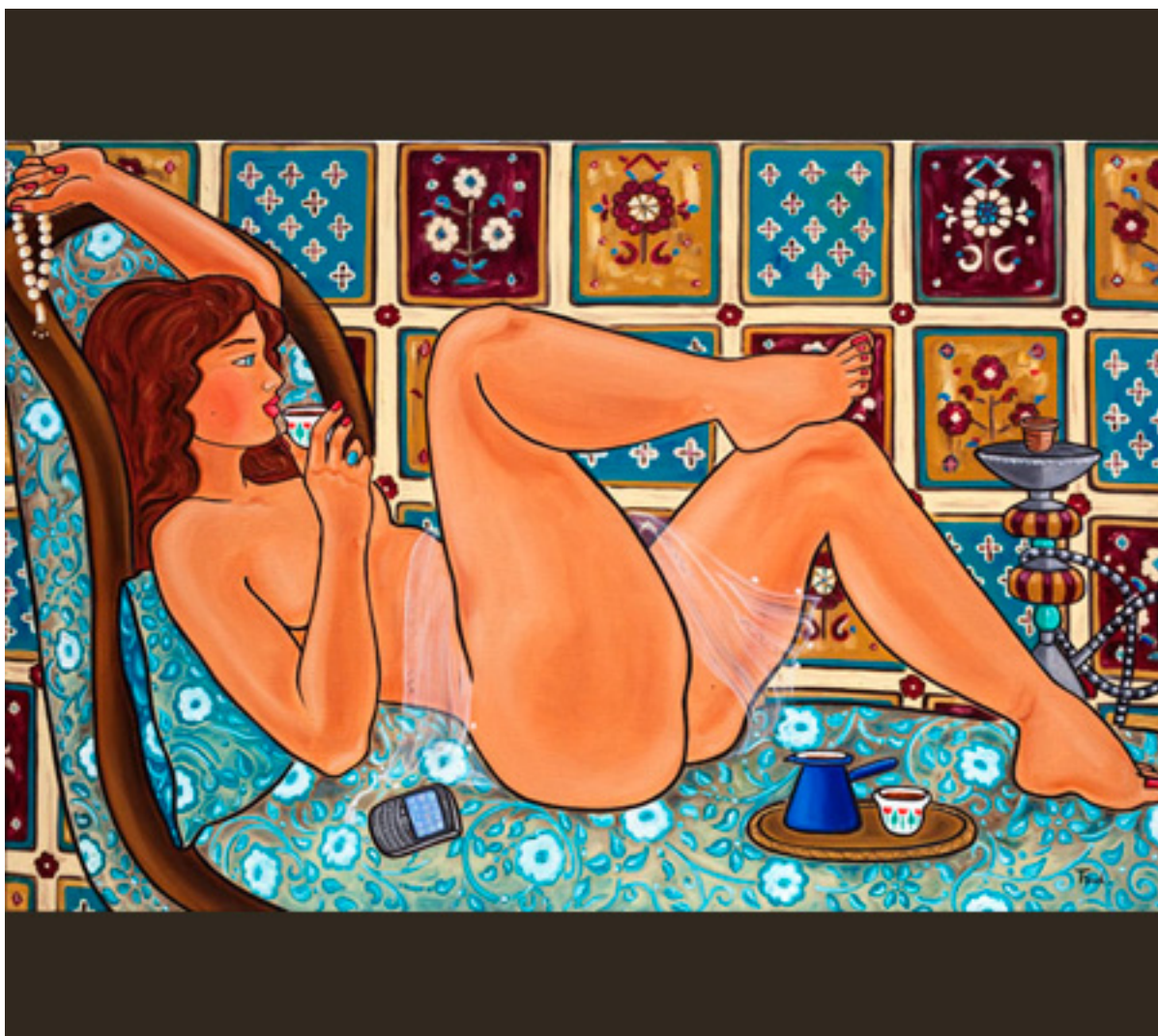
De nombreux artistes actuels s'emparent donc des motifs de l'orientalisme en peinture. La réclusion, la danseuse, le bain et le *diwan*, divan et salon de repos privé, font parties des thèmes centraux de cette peinture, repris par les artistes contemporains, comme la Libanaise Mona Trad Dabaji, artiste d'une trentaine d'années, qui célèbre la beauté des femmes, le nu, en même temps que la culture du café et l'art décoratif géométrique ou figuratif.

²¹⁹ Il est possible de voir les travaux de l'artiste sur son site <http://www.osamaesid.com/> et également sur <http://osamaesid.tumblr.com/archive>

²²⁰ Maunac, Sandra, Santos, Monica, "Osama Esid, A play on representations", Nafas, art magazine, http://universes-in-universe.org/eng/nafas/articles/2009/osama_esid

²²¹ Maunac, Sandra, Santos, Monica, Idem.

²²² A peu de choses près, je cite l'artiste, s'exprimant dans un texte aujourd'hui disparu de son site.



Mona Trad Dabaji, *Nu Au Shesh VI*, huile sur toile, 2010

L'exposition *Sexy souk* au Point Ephémère, à Paris, pendant le *Festival d'Automne*, en 2007, entendaient poser la question de l'inadéquation entre le port du voile et la sexualité, redoublant le cliché qui associe l'islam à une frustration sexuelle. D'ailleurs, les commissaires d'exposition Arwad Esber et Cécile Pélissier déclaraient en préambule :

« Quelle peut être la notion d'érotisme pour une femme du Moyen-Orient qui a grandi en apprenant à cacher son corps, à ne pas le montrer ni le révéler ? Se déshabiller, même pour son mari, n'est-il pas une violence ? Ou bien, au contraire, les histoires et tout ce qui se dit entre femmes, lors des réunions ou au hammam n'est-il là que pour l'allécher et générer en elle des envies qu'elle

assouvira, éventuellement, avec son époux ? Comment une femme voilée «voit-elle» sa nudité ? D'un autre côté, comment les hommes voient-ils les femmes, les mères de leurs enfants ? Jusqu'où vont leurs fantasmes²²³ ? »

À l'occasion d'un entretien en 2014, à Paris, la directrice du Point Ephémère, Frédérique Magal assure que l'exposition allait plutôt à l'encontre des idées reçues et de fait, l'humour et l'insolence de certains travaux atténuaient le propos initial. Toutefois, l'insistance des artistes sur la compatibilité entre religion et érotisme constituait un contre-cliché, par lequel le public parisien était supposé découvrir que les femmes voilées ont une sexualité, comme s'il y avait une contradiction intrinsèque entre le voile des femmes musulmanes et leur conjugalité.

La Libanaise Zena El Khalil et l'artiste égyptienne Huda Lutfi toutes deux plasticiennes représentent la question du genre et du statut des femmes au Moyen-Orient. Au travers d'une interrogation de nature universelle, la seconde explore le sexisme et le machisme ambiants. Pour ce faire, elle revisite la tradition de la fabrication des poupées en tissu, qu'elle associe à la fois à l'enfance, à l'artisanat et à l'art folklorique. Dans *J'aime l'Égypte, I Love Egypt*, en 2006, une femme enserre un homme par la taille, sur le modèle des sculptures pharaoniques avec une dimension humoristique, grâce au cœur dessiné sur la poitrine, où il est proclamé l'amour de l'Égypte, comme sur un *T-shirt* pour touristes. De même, l'inversion délibérée et physique, la femme étant plus grande que l'homme, remet en question les rôles assignés aux genres, dans la société égyptienne. Huda Lutfi, revendique un art de la récupération et de l'objet trouvé, qu'elle traite comme des icônes populaires. « Je l'ai trouvé dans la rue », "I found this on the street", est sans doute la phrase la plus utilisée par Huda Lutfi, à l'occasion des différents entretiens de 2002 à 2012, pour décrire son processus créatif et en particulier les sources de son inspiration. Ainsi, à l'origine de l'œuvre *Protector of the water jug, Protecteur de la jarre*, 2010, Huda Lutfi récupère ce qu'elle identifie comme une performance spontanée, un buste de mannequin ancien, à côté de jarres publiques, mannequin qu'elle affuble d'une barbe, d'une moustaches et d'un nœud papillon, et qu'elle proclame gardiens de cette eau. À partir de la photographie de ce mannequin, elle démultiplie l'image par un collage en série, sur un buste masculin, en trois dimensions, objet d'art final. Elle propose également, une création, *Le Labyrinthe, Labyrinth* (2008), constituée par des pinces, les *masha*, utilisées pour attraper les braises des cônes de tabac, au sommet des

²²³

<http://www.paris-art.com/agenda-culturel-paris/point-ephemere--sexy-souks/esberninar/2471.html>

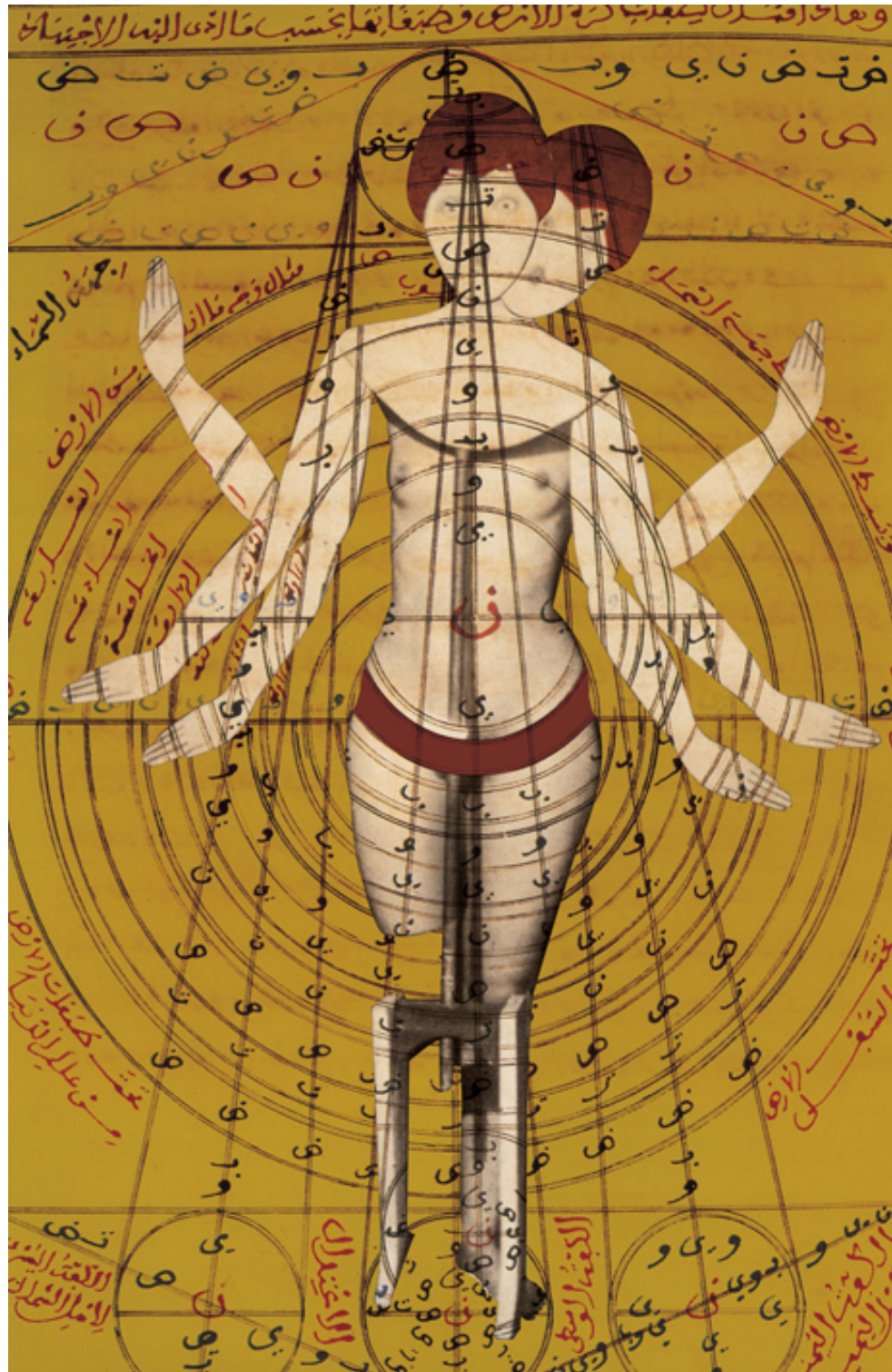
pipes à eau. Ces pinces sont, dans l'œuvre, particulièrement ouvragées et représentent des femmes de profil, certaines dénudées, d'autres non. Huda Lutfi raconte qu'elle a trouvé ces statuettes de métal dans la rue et qu'elle souhaite les sauver de la disparition et de l'oubli en les transformant en objet quasi monumental. L'artiste reprend les deux formes originelles et les fait fabriquer en aluminium, dans des dimensions supérieures à la taille humaine. Pour justifier son goût et sa nostalgie pour les objets anciens, elle invoque souvent le fait qu'elle est historienne et proche de l'artisanat. Cet art du recyclage, qui a caractérisé l'art postmoderne, est, comme l'a montré l'anthropologue Jean-Loup Amselle, une donnée ancienne et universelle de l'histoire des relations des hommes aux objets. Ces recyclages successifs mettent en avant la force évocatrice, « inspiratrice » des objets. Selon la logique de la répétition en série, elle a agencé ces drôles de poupées sexy sur des montants en bois en une composition qui rappelle un labyrinthe, d'où l'intitulé de l'œuvre *Masha Labyrinth, Le Labyrinthe de Masha*, pour signifier le lieu où l'on rentre et d'où on ne peut s'échapper.



Ailleurs, l'artiste agrandit et féminise l'œuvre en deux grandes silhouettes, composées à partir de ces mêmes pinces à pipe à eau. L'une des représentations féminines est dénudée, avec une coiffure de style « moderne », l'autre est d'avantage couverte, l'artiste jouant sur l'opposition stéréotypée entre l'Occidentale sexy et l'« Orientale » pudiquement soustraite au désir masculin. Ce travail, *Arayis*, faisait partie de l'exposition *Occidentalisme*, en 2007, dont l'objectif était d'inviter les artistes égyptiens à représenter la projection fantasmatique sur l'Occident dans une inversion en miroir de l'orientalisme. L'œuvre choisie par Huda Lutfi place les deux figures face à face, enchainées comme le sont les pinces à pipe à eau sur leur support. Elles sont posées devant un miroir brisé, qui signifie la nécessité de casser le cliché orientaliste de l'emprisonnement des femmes, et d'insister sur la subordination universelle dont sont victimes les femmes. Rapprochée d'une œuvre ultérieure *Faire sortir un Homme de lui-même*, en 2010, *Making Man Out Of Him*, où l'artiste joue sur la ligne clairement sexy d'une poupée en plastique, aux formes généreuses, *Le Labyrinthe* évoque l'attraction sexuelle, dont les hommes sont prisonniers, dans un cliché sexiste qui atténue la relativisation des différences de genre, plus familière de l'artiste. Poussant la récupération à un niveau supplémentaire, ces objets décoratifs mais d'abord usuels et populaires, devenus des objets d'art, sont encore recyclés, recréés dans un autre objet artistique, comme si leur puissance imaginaire et sensible n'avait pu s'épuiser au moment du premier détournement. Cette déclinaison et la thématique du labyrinthe, qui symbolise la fragilité de la vie, ont également une connotation soufie, soulignée par l'artiste, au cours de l'entretien²²⁴. Pour nuancer l'orientalisme des représentations, qui assigne aux cultures islamiques le monopole du machisme, Huda Lutfi multiplie les références visuelles à différentes échelles du local pour se fondre dans l'affirmation d'une universalité, comme c'est le cas de la subordination des femmes, variable, mais partout existante. Dans un collage, *La Poupée de Man Ray*, instituée ainsi en icône universelle de la condition féminine, Huda Lutfi réalise, en 2006, une œuvre qui emprunte également aux lettres arabes, aux anciens livres de géographie, à l'homme de Vitruve de Léonard de Vinci, et comporte une influence hindoue, visible par la présence de deux têtes et de six bras. Contrairement à l'original, sa poupée porte une culotte par anticipation de tout problème de censure.

²²⁴ Entretiens de 2012.

Là encore, il s'agit d'aborder la problématique du genre, mais sur un plan universel, la position secondarisée des femmes étant représentée par son unique jambe et l'appareillage qui semble la soutenir. D'ailleurs Huda Lutfi précise que quand elle travaille sur ce sujet, elle aime à faire figurer des mutilations, pour insister encore sur la souffrance²²⁵.



²²⁵ Entretiens de 2012.

Parfois, la thématique du genre passe, chez cette artiste, par l'opposition hommes-femmes, en ce sens qu'aux uns revient la violence, aux autres la douceur et la paix. Dans son œuvre *Army Of Bounty, L'Armée de Bonté*, le groupe de poupées, de 70 cm environ, bien que stylisées, figure des femmes aux hanches hypertrophiées pour insister sur leur fonction maternelle. Renforçant l'assignation identitaire faite aux femmes, Huda Lutfi a peint une calligraphie arabe sur ces corps de tissus qui signifie *Oh Belles Personnes, la Bonté est pour Tous, Oh Lovely People, Bonty is for All*, conférant ainsi son titre à l'œuvre.

Relativisant cette fois la différence des genres, *Rouge à Lèvres et Moustache, Lipstick and Mustache* (2010) est constitué par deux têtes moulées sur la sienne, l'une avec du rouge à lèvres, l'autre avec une moustache, pour insister sur l'artifice d'une altérité radicale et questionner ainsi l'enjeu social de leur opposition. Ces personnages portent des lunettes de soleil, sur lesquels figurent les représentations démultipliées des militaires, omniprésents dans le centre ville. Au thème du genre s'ajoute donc celui de la présence militaire, liée aux manifestations des années antérieures à la Révolution égyptienne du 25 janvier 2011.

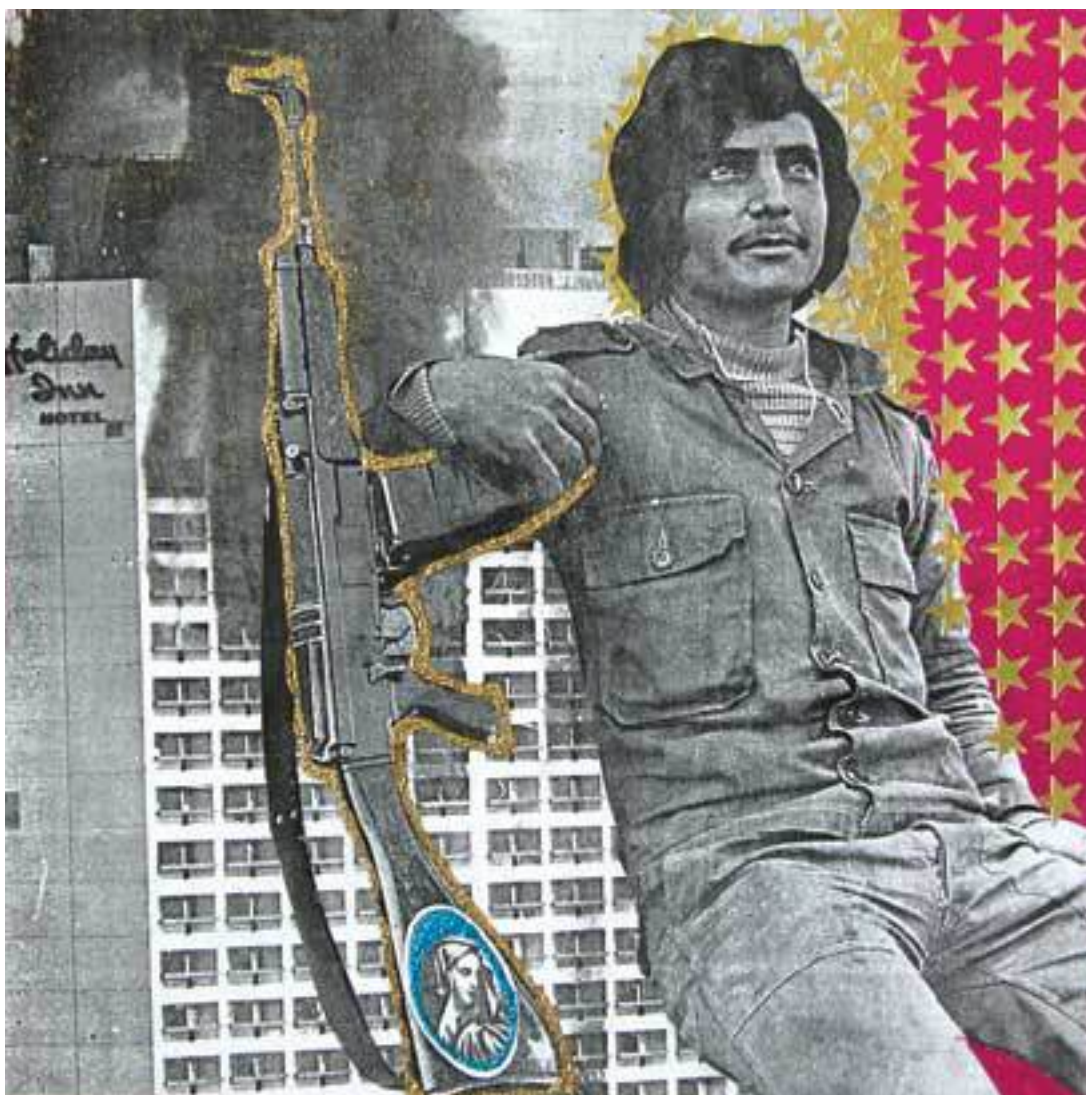
Ailleurs et datant encore de 2010, *Out Of Line, En-dehors de la ligne*, montre la pression qui s'exerce sur les hommes à nouveaux incarnés par *Batman*, véritable *Superman* pour Huda Lutfi qui, ignorant que le premier est précisément le double sombre et imparfait du super héros, en fait le dépositaire de toutes les vertus viriles. Dans l'œuvre, Batman, véritable icône populaire de la force masculine, franchit la ligne, comme le suggère le titre pour signifier la révolte contre l'obligation de la toute puissance pour les hommes. Avec *Ne la crois pas, Don't Believe Her, Batman and Cat Woman*, autre œuvre multimédia, Huda Lutfi utilise ces super-héros pour aborder les rapports de force entre les sexes, et en particulier la question de la peur des femmes, y compris de la part des hommes les plus virils.

Dans sa vision *genrée* de la violence, la Libanaise Zena El Khalil propose une valorisation caricaturale de la virilité, comme ontologiquement liée à la force et aux armes. Cette idéologie de la force est centrale dans les représentations *kitschifiées* des hommes, et l'ironie qui les accompagne permet de se moquer de la guerre et de lui opposer l'amour. Il est en effet beaucoup question de sentiments, dans les titres, les textes, ou le discours qui accompagne les œuvres, sur son site ou dans ses

catalogues. En plus de cette affectivité, elle fait le choix d'une esthétique volontairement bon marché, séduisante, brillante, qui incarne la société de consommation, pour finalement dénoncer la violence des guerres au Moyen-Orient. Dans un va-et-vient permanent elle passe de la spécificité culturelle à une vision plus globale de la masculinité et de l'échelle locale à l'échelle internationale. Ainsi, Zena El Khalil parle d'un problème de « testostérone » et d'une relation fondamentale entre les hommes et les armes, question qui dépasse largement les limites de la région et en l'occurrence le Liban, mais la caractérise spécifiquement, tout de même²²⁶. Selon elle, les hommes y sentent particulièrement le besoin de se défendre par la force physique, de vivre leur virilité dans le port d'armes ou la participation à la guerre, encouragés dans ce sens par la société locale et l'influence américaine, d'où ses références visuelles aux cowboys, qui au-delà des États-Unis incarnent un idéal de liberté individuelle, dont rien ne limite le désir. Elle rapproche de cette figure hollywoodienne les combattants de la guerre civile libanaise (1975-1990), qui parfois arboraient le fameux chapeau américain ou le genre vestimentaire des années 1970. Elle considère également qu'il existe une esthétique de la guerre, influencée par la culture pop, télévisuelle, et peuplée de personnages cinématographiques et populaire comme *Rambo* ou *Conan le Barbare*²²⁷.

²²⁶ Entretiens de 2013.

²²⁷ Idem.



Zena El Khalil, American Dreams, Les Rêves américains, 2006

Revenant à une vision plus large au cours de l'entretien, elle analyse également la violence au Liban comme un épiphénomène de conflits plus globaux, qu'elle associe au pétrole, à la dépendance mondiale qu'il implique, aux guerres qu'il entraîne et dont la région constitue l'un des pôles. Cette référence au pétrole se traduit dans son œuvre par l'usage omniprésent du plastique. Celui-ci symbolise également la société de consommation, par l'abondance d'objets qu'il permet de produire et qui remplissent la vie quotidienne. Au total, Zena El Khalil propose plusieurs œuvres représentant la guerre civile, créant une ambivalence, par la coexistence de différents types de contrastes, le noir et blancs pour les combattants comme pour les victimes, généralement des femmes pleurant, des êtres tragiques mais aussi iconiques, le rose et le doré en surimpression, comme des décorations,

auréolant les photographies de paillettes en forme d'étoile et de dentelles²²⁸, de menus objets, mi jouets, mi décoration de fête. Parfois, un portrait de *Barbie* vient entrer en tension avec l'image d'hommes lourdement armés. La guerre civile libanaise de 1975 à 1990, fut une guerre de *chebab*, de jeunes hommes. Cet aspect juvénile des combattants, leur sourire et le défi que l'on lit dans leurs yeux redouble l'absurde de ce conflit fraternel. De même, l'artiste égyptienne, Nermine Amman, a fait un travail de montage photographique sur les jeunes, militaires, qu'elle a représenté avec des visages souriants et très jeunes, entourés de fleurs, et de rouge, dans l'esprit de la propagande chinoise maoïste des années 1950. Dans le contexte de la répression de la Révolution égyptienne, cette naïveté prêtée aux jeunes soldats insiste sur leur jeune âge et leur embrigadement.

Dans le travail de Zena El Khalil, un bébé, tétine en bouche, mais armé, et des jouets en forme de fusil renforcent encore l'ambiguïté du résultat visuel. Le tragique de la guerre déjà latent, s'exacerbe dans les travaux abordant la guerre contre l'Irak (2003-2011), en particulier la prison d'*Abou Ghraib* aux mains des Américains de 2003 à 2006 et la guerre israélo-libanaise de 2006. Un homme couvert d'un drap s'apprête à être pendu et lève les mains vers le ciel en une silencieuse supplique, tandis que le fond, paré de formes géométriques et de mots, est rose et bleu pâle. Des hommes nus ou pourvus de cache-sexes suggestifs, aux muscles gonflés par la culture physique sont également parfois les personnages centraux de cette guerre devenue invisible tant le narcissisme masculin est féminisé et enjolivé²²⁹.

Très engagée dans le combat féministe, Zena El Khalil organise chaque année depuis 2003, une performance, sous forme de marathon, *La mariée rose de la paix*, *The Pink Bride of Peace*, à la suite des tentatives de sa famille, de lui trouver un mari et les visites répétées de fiancés éventuels et de leurs mères. Repoussant les prétendants par tout un tas de stratagèmes, comme l'enlaidissement volontaire, elle met en scène une course dans Beyrouth pour trouver un mari, habillée en mariée kitsch et interpellant les gens dans la rue.

²²⁸ Je fais ici référence à la série *I Love You : Mixed Media*, 2006.

²²⁹ *Maybe One Day Beirut will Love Me Back, Peut-être qu'un jour, Beyrouth m'aimera en retour*, 2008.



Zena El Khalil, A Husband, Please, Un mari, s'il vous plait, performance annuelle

Au-delà de l'ironie sociale, l'événement se double d'une dimension politique, de militantisme en faveur de la paix, à partir de la guerre israélo-libanaise de 2006. Selon Zena El Khalil, qui associe la guerre à une exacerbation de la virilité, la question de la place des femmes dans la société libanaise reste centrale. Son engagement politique en faveur de la paix, de la Palestine ou de l'Irak est aussi lié à la prise de conscience de son identité arabe. C'est aux États-Unis, en effet, où elle a fait ses études d'arts visuels, qu'elle a réalisé ce qu'être Arabe signifie pour les Américains et qu'elle s'est reconnue dans cette identité, victimaire, souffrante²³⁰. Omniprésente depuis son enfance, la guerre imprègne son univers artistique, et produit une forme esthétique, porteuse de militantisme pacifiste. Dans *1 ?001 Chevaliers : Beyrouth*, *1 ?001 Knights : Beirut*, en 2008, elle évoque de nouveau la guerre. Les petits soldats roses, en plastique, disposés par dizaines, en étages, à côté de fils barbelés démesurés, mais également devant le drapeau libanais sur la façade d'un immeuble, à Beyrouth, constituent un message d'union transcommunautaire et national.

²³⁰ Entretiens de 2013.

« Je suis née dans la guerre. Tout autour de moi est en guerre maintenant. La guerre a toujours été. Je ne peux pas me souvenir d'une époque sans guerre²³¹ », note-t-elle dans plusieurs textes. Associé à la guerre, ou du moins à la violence, qui semble inhérente à la région, du point de vue occidental, le terrorisme fait aussi partie des sujets abordés, parfois en creux, par les artistes.

2.1.2.2. Subvertir le cliché terroriste

En reproduisant les clichés orientalistes, le syrien Osama Esid, vivant aux États-Unis, se pose en médiateur interculturel et revendique la valorisation objective du stéréotype. Selon lui, la beauté et la sensualité des femmes orientales constituent un sujet de fierté, et un fantasme érotique partagé par l'Orient, qui contredit l'image du terrorisme et de la répression des mœurs. Sur cette question du terrorisme, *Les Visions d'une Mémoire de Cheeseburger*, en 2001, de l'Égyptien Khaled Hafez, *Visions of a Cheeseburger Memory*, met en scène un univers de violence, en provenance de Hollywood, le goût des armes à feu et le culte de la violence. Le cliché de l'association du Moyen-Orient au terrorisme est également abordé par Khosrow Hassanzadeh dans la série *Terrorist*. Il reproduit des portraits de ses proches et de lui-même, pour figurer cette altérité violente et dangereuse et ainsi remettre en question cette association du Moyen-Orient à la violence, inhérente au discours orientaliste, cette « menace du jihad », « la crainte que les musulmans (ou les Arabes) ne s'emparent du monde », que dénonce Edward Saïd²³².

Posture inversée mais complémentaire de l'orientalisme, l'occidentalisme, tel qu'il est défini par Edward Saïd est comme un culturalisme face à un autre :

« Aucun ancien « Oriental » ne trouvera de réconfort dans l'idée que, puisqu'il a lui-même été un Oriental, il est susceptible - il n'est que trop susceptible – d'étudier de nouveaux « Orientaux » - ou « Occidentaux » - de sa fabrication²³³. »

²³¹ "I was born in war. Everything around me now is war. War has always been. I cannot remember a time when there was no war."

²³² Saïd, Edward, *L'Orientalisme, L'Orient créé par l'Occident*, Seuil, coll. La couleur des idées, 2013, p. 479.

²³³ Saïd, Edward, *Idem*, p. 528.

Ainsi, quand les artistes représentent les Occidentaux, ils figurent les clichés qui ont cours sur ces derniers, vus du Moyen-Orient, les grandes figures de la culture populaire, notamment, et adoptent ainsi le discours stéréotypé des orientalistes.

2.2. Occidentalisme et primitivisme dans l'art contemporain du Moyen-Orient

Ces deux postures visibles dans certaines pratiques artistiques du Moyen-Orient prolongent l'orientalisme, la première par inversion réciproque, la seconde en tant que facette évolutionniste de l'exotisation.

2.2.1. Stéréotypes de l'Occident

Envers de l'orientalisme, produit en miroir, l'*occidentalisme* est une exotisation de l'altérité occidentale. En 2005, une exposition organisée par l'écrivain Abdelwahab Meddeb, à Barcelone et dont le thème fut repris au Caire par Karim Francis, en 2007, explore les stéréotypes de l'Occident. Faisant partie de l'exposition au Caire, le peintre égyptien Adel El Siwi, né en 1952 et ancien médecin, représente les grandes figures de la littérature et du cinéma populaire du XXe siècle, la *Diva*, l'*Artiste*, le *Détective*, mais aussi le *Touriste* et le *Marines*. Parmi ses clichés emblématiques, Adel Siwi figure le pape de la pop, Andy Warhol, dont l'art valorise les objets quotidiens et le banal. Très loin lui-même de la représentation des objets, ce grand spécialiste du vivant et du portrait définit l'art contemporain comme l'art de l'époque. Pour représenter Andy Warhol il peint une calligraphie sur le fonds du portrait, des signes abstraits et non figuratifs, qui célèbrent une représentation angélique et naïve de ce roi de l'objet. Dans la même exposition, Lara Baladi, représente le rêve déjà ancien de son père, vis-à-vis de l'Europe et en particulier de Paris. Il est monté sur une moto et regarde droit devant lui. Cette œuvre fait écho à *Perfumes&Bazaar The Garden Of Allah*, *Parfums et bazar le jardin d'Allah* (2006), représentée entourée d'un univers d'objets kitsch, qui incarnent un rêve lié à la consommation et à la possession. Cette plongée dans la généalogie personnelle de l'artiste concerne bien une recherche identitaire de sa part, mais non au plan culturel. Le monde arabe est

présent, mais plutôt en tant que contrepoint esthétique, et non comme une appartenance culturelle. Les objets de consommation représentent un désir de prospérité, mais la dimension du rêve est soulignée par la puissance de l'univers imaginaire et la surabondance d'objet, ainsi qu'elle l'explique dans un entretien en 2011 :

« Mon père dans cette image représente son choix d'avoir quitté le Moyen-Orient et les derniers 30 ans de politique du Moyen-Orient, pour finalement ne se confronter qu'à la réalité du présent qui est la même ailleurs et à l'effondrement de l'Occident qui est représenté sur sa veste par les 2 tours qui tombent en 2001 aux États-Unis. En quittant le Liban et l'Égypte, il quitte ses origines, il laisse derrière le paradis en pensant trouver devant lui un salut dont il pense qu'il n'est plus possible au Moyen-Orient, pour au final se confronter à New York aux deux tours qui tombent et qui sont aussi le symbole de la faillite occidentale. Ce n'est pas qu'un portrait de mon père, c'est aussi un portrait de la réalité. C'est une fiction avec des icônes, on n'est pas que dans le réel. L'effondrement des Twin Towers, c'est le début de la fin de l'Occident. Mon père croyait à l'Europe, au monde occidental, il croyait à un salut, qu'en quittant la guerre il trouverait la paix et en quittant la guerre il a trouvé la guerre²³⁴. »

La question de la prospérité se double ainsi d'une quête plus large, celle d'un bonheur lié à la paix. Toutefois, et comme l'exprime Lara Baladi, ce rêve pacifiste est rattrapé par les conflits entre l'Occident et le Moyen-Orient. Les stéréotypes propres à la consommation se trouvent ainsi relayés et mis en tension par la réalité.



²³⁴ Entretiens de 2011.

Lara Baladi, Justice for the Mother, Justice pour la Mère, 2007



Lara Baladi, Perfumes & Bazaar, The Garden of Allah, Parfums et autres, Le Jardin de Dieu, 2006, collage digital

D'autres œuvres font, par leur intitulé, référence aux stéréotypes les plus usuels, y compris ceux qui désignent les Anglo-Saxons. La plasticienne égyptienne Hala El Koussy intitule un travail sur le savoir orientaliste, depuis Napoléon et les scientifiques, qui accompagnent l'expédition d'Égypte, du surnom des étrangers *Khawaga & Johnny Stories, Les Histoires d'étrangers et de Johnny*. Parmi les stéréotypes identitaires, certains définissent une altérité primitiviste.

2.2.2. Le primitivisme dans l'art contemporain

Le primitivisme est une donnée anthropologique fondamentale de l'analyse de certaines pratiques artistiques, qui assigne une identité culturelle antérieure et inférieure. Envisagés dans une perspective temporelle, les clichés culturels traduisent une pensée évolutionniste, qui rejette dans le passé les projections fantasmatiques du présent.

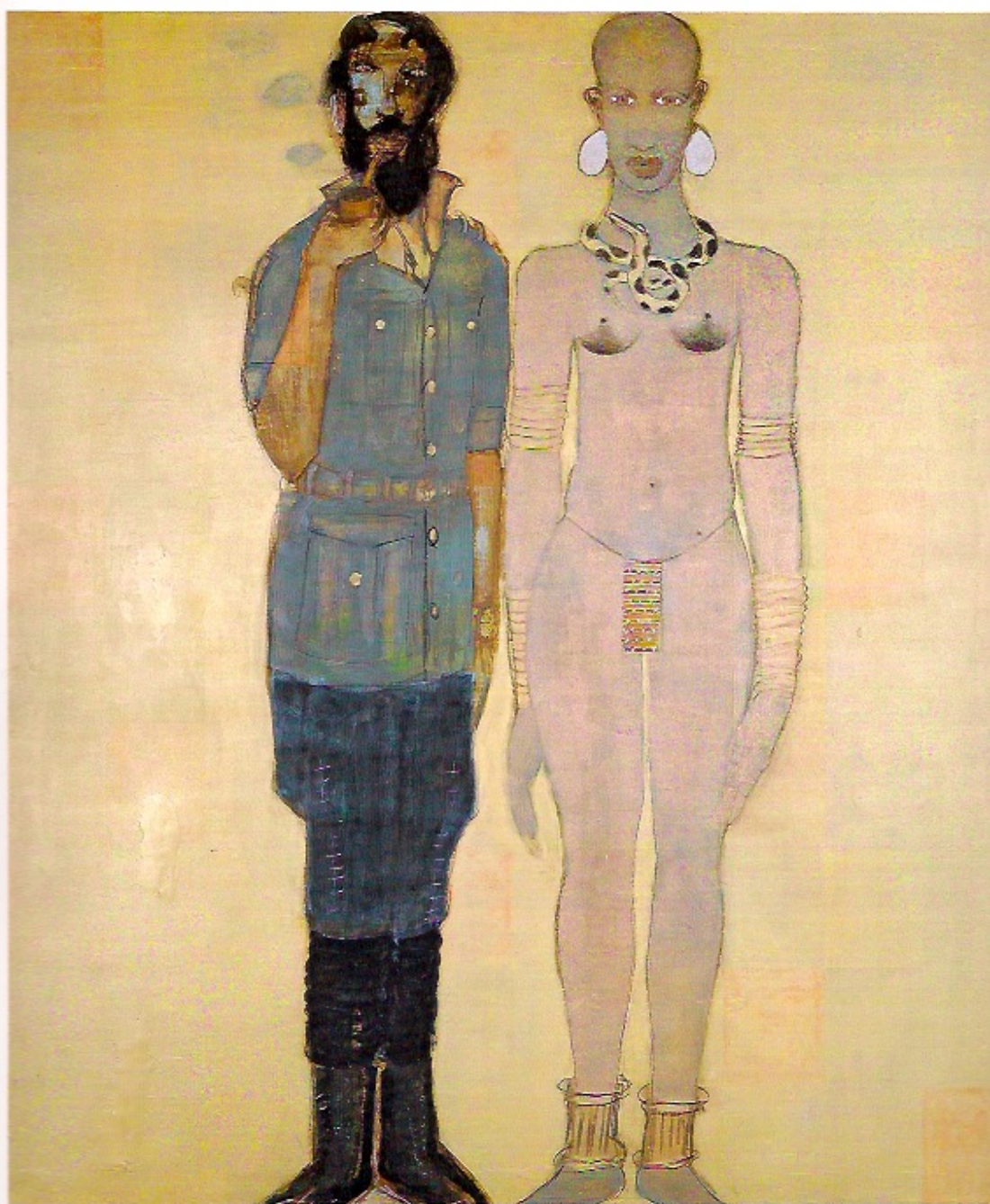
2.2.2.1. Primitivisme de l'altérité

Selon Reynolds Michel, rédacteur d'un article dans le journal *Témoignages* à propos d'Homi Bhabha :

« le colonialisme n'est pas seulement la violence nue de la conquête, du pillage et l'exploitation de l'Homme par l'Homme. C'est une violence qui colonise, hiérarchise et ethnicise également les esprits en imposant une distinction radicale entre « colonisateurs »/« colonisés », « civilisés »/« primitifs », « centre »/« périphérie », distinction non seulement porteuse d'affrontements, mais qui assure l'hégémonie occidentale partout²³⁵. »

Pour sortir de cette impasse du néocolonialisme Edward Saïd avait proposé, dès 1978, une nouvelle approche politique et éthique de la culture qui évite toute réduction de l'*Autre* à un sous-autre et toute grille de lecture binaire propre au regard colonial. Concerné par ces questions, le peintre égyptien Adel El Siwi représente la radicalité de l'altérité inhérente à la relation coloniale, également empreinte d'érotisme.

²³⁵ <http://www.temoignages.re/homi-k-bhabha-les-postcolonial-studies-et-la-notion-de-l-hybridite,50450.html>



Adel El Siwi, Explorer and Indigenous Girl, L'Explorateur et l'Indigène, technique mixte, 2009

Ailleurs, le regard colonial se trouve figuré dans un triptyque *Trilogy of the Orientalist, Trilogie de l'Orientaliste*, en 2005, qui explore la posture du savant qui connaît son objet, mais avec la distance dénoncée par Edward Saïd. Adel El Siwi représente pourtant ce personnage, avec une certaine empathie, à l'intérieur d'un portrait, étrangement fissuré dans la longueur, chacune des parties étant décalée, l'une par rapport à l'autre. Le primitivisme inclus dans le discours du colonialisme peut être ainsi réinvesti par les artistes eux-mêmes, comme c'est le cas ici avec Adel El Siwi qui définit sa pratique en référence avec l'art africain, considéré comme idéal et originel. Il déplore d'ailleurs le déni de cet héritage par la majorité des Égyptiens, au nom d'une appartenance à la culture bédouine, arabe et islamique exclusive et d'une supériorité culturelle qu'il récuse. Toutefois, sa position reste ambiguë, car s'il milite pour une identité africaine de l'Égypte, prenant appui sur le nationalisme de Nasser et son souci d'unifier les pays du Tiers Monde, et en particulier le continent africain en dehors de la sphère d'influence de l'Occident, ce qu'il représente relève paradoxalement d'une mythologie primitiviste. Pour lui *primitif* signifie naïf ou sauvage, mais désigne également une royauté ou un érotisme, avec *African Lovers, Les Amants Africains* (2007). Il a également produit plusieurs peintures célébrant la beauté de l'Afrique, *African Princess, La Princesse africaine*, en 2007, ou qui magnifient l'image des guerriers ou de chasseurs, avec *Rois nomades*, en 2006. *La Princesse africaine* célèbre une beauté noire, lumineuse et rêvée. Cette fable nostalgique sur la primitivité idéale et originelle, cet âge d'or est caractérisé par la conviction de faire partie du « Tout de la Nature »²³⁶. Pour Adel El Siwi, la rupture avec cette époque mythique, s'est produit au moment de l'expansion du christianisme, puis de la colonisation; l'un et l'autre, au nom de la civilisation. Adel El Siwi représente aussi la manière dont le discours orientaliste peut établir sa propre légitimité, en particulier en ce qui concerne la séparation du corps et de l'esprit. Dans un dialogue imaginé par l'artiste, les « Primitifs » auraient répondu en déclarant qu'ils connaissaient déjà l'esprit mais pas le corps, celui-ci n'étant pas distinct des autres corps et de la Nature elle même²³⁷. Pour lui, les artistes « primitifs » sont des maîtres. Ceux sont eux qui ont produit les arts premiers ou l'art aborigène, peu importe que cette production s'inscrive aujourd'hui dans une contemporanéité. Ce qui l'intéresse, c'est l'altérité radicale, qu'il représente dans *Mythical Others, Les Autres Mythologiques*, 2008, un être d'une blancheur lunaire, au visage sans trait mais

²³⁶ Entretien de 2012.

²³⁷ Idem.

auréolé, couvert d'un long manteau comme un voile, qui recouvre un corps dont on ignore s'il est féminin ou masculin.

2.2.2.2. L'alternative primitiviste de l'art rural

Selon le peintre égyptien et trentenaire, Ammar Abo Bakr, l'art est d'abord rural et public et bien que lui-même pratique un style hyperréaliste, il valorise, dans les entretiens que nous avons eu ensemble, cette esthétique originaire de la région de Louxor. Cette référence à un primitivisme ancré dans les villages d'Égypte et en particulier de la moyenne Égypte sert un projet politique où la résistance armée à l'État se justifie par des logiques quasi féodales, ancrées dans les traditions de résistance des régions ou des villes par rapport au pouvoir central du Caire. Il défend ainsi l'armement des citoyens contre la violence civile de l'État et justifie ce glissement de la force légitime vers le peuple, par la lutte contre la répression, mais aussi par la tradition qui autorise les particuliers à se défendre et à protéger leur terre, indépendamment de toutes structures étatiques. Cette tradition se trouve représentée par les peintures murales anciennes et autorise un usage proprement révolutionnaire et anarchiste de celles-ci. Dans le contexte indien, Denis Vidal analyse le « post-primitivisme » dans l'art contemporain, et montre que ce système intègre son propre déni d'historicité vis-à-vis d'un art associé à la naïveté rurale. Cette projection de primitivité aurait même poussé au suicide un artiste indien invité au Japon dans des conditions extrêmes de retrait du monde et de nature sauvage, confondus dans une illusion primitiviste²³⁸. L'artiste égyptien Ammar Abo Bakr, à l'inverse, s'inscrit volontairement dans les traditions d'art mural populaire du *haji*, quoique son art l'en éloigne et qu'il ne soit pas reconnu comme pratiquant un « art primitif ». Cela ne l'a pas empêché de profiter d'une invitation au Danemark, pour exposer en même temps qu'un des peintres du *haji*. De même, il affirme la supériorité morale et esthétique des artistes populaires et ruraux de la moyenne Égypte sur les artistes des métropoles, dont il condamne l'opportunisme artistique et en période révolutionnaire, politique. Dans le cas d'Abo Bakr et d'Adel El Siwi, le primitivisme est une source d'inspiration plus qu'une catégorie esthétique définie par les critiques ou les institutions. Pour le premier, il s'agit surtout de désigner un art, qui parle au peuple et qui émane de lui.

²³⁸ Denis Vidal, "Primitivism and Post-Primitivism in modern Indian Painting", in Jaffrelot (ed.), Christophe, *India Since 1950, Society, Politics, Economy And Culture*, Delhi, Yatra Books, 2011.

Le primitivisme comme l'idée de l'émergence articulent des temporalités distinctes de la contemporanéité. Ainsi, le regard des artistes replace certaines pratiques artistiques, dans une antériorité et une infériorité. Selon Catherine David, commissaire de l'exposition *Représentations arabes contemporaines*, de 2001 à 2006, « maintenir l'art venu d'ailleurs en situation d'émergence est une façon de le minimiser ». Sur cette question de l'émergence, l'anthropologue Jean-Loup Amselle met en avant le déni d'historicité qu'elle sous-tend²³⁹. Cette altérité est toujours antérieure ou d'ailleurs postérieure, à la fois immémoriale et émergente, première ou primitive. Elle entre, selon le critique d'art Samuel Herzog, dans le processus de production d'identité. Pour le public occidental, ces définitions culturelles confirment ce que nous croyons déjà savoir sur ceux que l'on regarde, et qui font écho²⁴⁰. Selon Samuel Herzog : « nous donnons la préférence aux artistes qui parlent des mêmes sujets que nos médias²⁴¹ » et nous choisissons une lecture qui redouble les clichés et les stéréotypes. Les clichés apparaissent donc comme des morceaux de vérité, qui cristallisent une réalité partielle et simultanément des projections fantasmatiques. Il en va de même pour les icônes qui dans leur sens actuel et dérivé sont emblématiques.

Dans l'œuvre de la plasticienne égyptienne Lara Baladi, la profusion d'images de rassemblements depuis la Révolution du 25 juillet 2011, montre et constitue la réaffirmation collective de l'engagement. Elle affirme que la foule et le drapeau, en tant qu'objet de représentation patriotique sont devenus des icônes au même titre que les Pyramides ou les bibelots touristiques. Au-delà de la commémoration d'un projet politique, il s'agit de produire une identité nationale renouvelée. Ces nouvelles icônes s'inscrivent dans un mouvement de projection, par la duplication infinie de l'image. Pourtant, c'est précisément par l'additionnement sérigraphique qu'Andy Warhol, constituait, mais aussi destituait les icônes, Marilyn Monroe ou Jackie Kennedy, diluait leur aura dans la démultiplication, en en faisant des images d'images. Les artistes du Moyen-Orient et en particulier égyptiens représentent ce qu'ils considèrent comme des *icônes*, qui sont comme des évocations des portraits officiels de l'iconographie politique, avec ses personnages emblématiques, de Nasser à Sissi, et dont les reproductions photographiques sont connues et reconnues. D'autres portraits adoptent également l'esthétique hollywoodienne et représentent certains acteurs aux visages populaires. Cet emprunt à la culture de masse induit une

²³⁹ Jean-Loup Amselle, *L'Art de la friche*, p. 9.

²⁴⁰ Samuel Herzog, « Art global – Perception locale », pp. 565-571.

²⁴¹ Samuel Herzog, p.569.

esthétique nostalgique, sentimentale et même kitsch, qui fabrique les icônes. À la suite du pop art, ces dernières sont constituées par leur popularité, elle-même nourrie par la participation des artistes, comme *La Joconde*, ou au Moyen Orient *Le Fou Vert* du peintre égyptien El Ghazzar, produit dans les années 1940 et largement copié depuis, la chanteuse Oum Kalthoun, très populaire dans les années 1960 ou l'acteur international Omar Sharif, à la même époque. Cette référence à la culture pop signe l'engagement volontaire de l'Égyptien Adel El Siwi dans sa vision du contemporain. De même, les Égyptiens, Khaled Hafez dans la peinture, Maha Maamoun en photographie, ou encore les Libanaises Lara Baladi, ou Zena El Khalil, Aiham Dib, en Syrie, tous font un usage des grandes figures politiques et plus largement de la mise en valeur de visages bien connus, à la pérennité desquels ils contribuent également. Ce choix de l'art populaire et « pleinement contemporain », pour reprendre une expression de Jocelyne Dakhlia à propos de l'art *islamique* actuel²⁴², semble également évoquer une prise de position politique, une identification des artistes du Moyen-Orient au peuple et aux pauvres, vis-à-vis d'un marché dominé par les œuvres, les maisons de ventes et les institutions occidentales. Adossé à l'orientalisme, le motif du peuple reste premier et constitue un art que l'on peut ainsi qualifier de populaire, nourri de références à ce qui constitue le quotidien visuel du peuple. Cet art diffusé par les réseaux sociaux tend à offrir au monde un miroir de pauvreté.

²⁴² Dakhlia, Jocelyne, dir., *Créations artistiques contemporaines en pays d'Islam : des arts en tension*, Kimé, coll. "Esthétiques", France, 2006.

Deuxième partie : Art populaire, art politique, en Égypte et au Moyen-Orient

La représentation du peuple, motif courant de l'orientalisme, et le détournement de la culture visuelle populaire constituent également une alternative politique pour les artistes, contre les inégalités à l'échelle mondiale et locale. Les artistes du Moyen-Orient revendiquent un renversement politique dans ce choix esthétique, engagé et militant, pour le peuple et en son nom. Au-delà de la question identitaire, il s'agit notamment de valoriser ce qui est socialement méprisé, comme la pauvreté, l'expression du goût populaire et la société de masse. La pub et le marketing entrent dans l'art, par une référence visuelle aux marques et aux logos, comme au *pop art*. Cet art populaire fonctionne comme le kitsch, qui permet par son ambivalence, de retourner le sens des images dans une ostentation du populaire. La théorie du kitsch, élaborée en Occident, depuis le début du XXe siècle renseigne ce détournement d'une esthétique populaire par les artistes du Moyen-Orient. Il s'agit de penser le renversement des valeurs esthétiques et celui de l'ordre social, le détournement du kitsch assurant une subversion esthétique et politique.

En Égypte, des artistes font référence aux pauvres et multiplient les œuvres qui recyclent les objets trouvés dans la rue et les déchets, sur le modèle de toute une tradition, aussi bien internationale que locale. Si on suit Jacques Rancière, qui décrit un paternalisme de la part des artistes et des milieux de l'art à l'égard du peuple, le « pouvoir de l'adresse » marque un rapport de force de dominants, les artistes, à dominés le public populaire²⁴³. Au Moyen-Orient, c'est surtout à une élite cosmopolite, que s'adresse cet art du pauvre, ce renversement la hiérarchie esthétique de l'art populaire, atténuant le pouvoir de l'adresse. Dès avant la Révolution de janvier 2011, les Égyptiens, Ayman Ramadan et Amal Khenawy s'adressent directement au public de la rue. Pourtant, la performance le *Silence des agneaux*, d'Amal Khenawy, dans les rues du Caire, mettant en scène une procession d'hommes se déplaçant à quatre pattes, comme des moutons, grégaires et passifs a provoqué un tollé. Cette œuvre interroge les limites morales de l'art et montre qu'une représentation du peuple aussi négative, du fait de l'acte humiliant de mettre des hommes à quatre pattes, pour humilier l'Égypte. Il y a donc un réflexe nationaliste dans la réaction du public, mais

²⁴³ Rancière, Jacques, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, La fabrique, Mayenne, 2012.

aussi une instrumentalisation de la pauvreté, au cœur de la performance, qui questionne les limites de l'engagement populaire des artistes. Devant cette réaction conflictuelle, la performance paraît une provocation qui rate son objet, puisque le message n'est pas entendu. Pourtant les modalités de sa monstration inaugurent un art urbain qui convoque la rue. Amal Kenawy fait partie de ces artistes qui revendiquent une esthétique populaire pour illustrer leur engagement. Cette démarche aiti-élitiste fonde un art politique qui va à l'encontre de l'histoire conceptuelle du kitsch en Occident, qui voit dans cette esthétique populaire un envers pervers de l'art. Selon l'historien d'art Walter Benjamin, à la fin des années 1920, l'émergence de l'art kitsch reflète la fin de *l'aura* de l'œuvre :

« Ce que nous appelions l'art ne commence qu'à deux mètres du corps. Mais voilà qu'avec le kitsch, le monde des objets se rapproche de l'homme ; il se laisse toucher, et dessine finalement ses figures dans l'intériorité humaine »²⁴⁴.

De même, à la fin des années 1930, la nostalgie pour l'art noble conduit le critique Clement Greenberg, à penser le kitsch comme inférieur à l'art : « L'art populaire n'est pas Athènes et c'est Athènes que nous voulons, la culture formelle avec son infinité d'aspects, sa luxuriance, son amplitude²⁴⁵ ». Pourtant les artistes d'Égypte et du Moyen-Orient récupèrent et détournent cet art populaire et en font le levier de leur contestation contre l'État et pour le peuple.

²⁴⁴ Benjamin, Walter, "Kitsch onirique", *Oeuvres II*, Paris, Gallimard, 2000, p. 10.

²⁴⁵ Greenberg, Clement, « Avant-garde et kitsch », *Art et culture*, Macula, 1989, p. 25, note 5.

III. Représentations de la culture de masse : une lutte de classes internationale

Dans le chapitre précédent, le kitsch utilisé dans l'art constituait un compromis entre la demande de visibilité culturelle et l'ironie critique à l'égard des clichés. Cette subversion se retrouve avec d'autres esthétiques populaires comme le détournement de la culture de masse et la représentation du peuple. S'identifiant à ce dernier, les artistes du Moyen-Orient font le choix d'une esthétique proche de la culture populaire. À l'échelle mondiale, ils représentent ainsi les pays du Tiers Monde, dominés par le Nord. Ce choix s'inscrit également dans une tendance internationale de l'art contemporain, où la dimension racoleuse et la séduction du kitsch sont dénoncées par les critiques. Cette perversion supposée de l'art contemporain international est notamment pointée par le commissaire-priseur Thierry Laurent, qui s'alarme d'une uniformisation de l'art au sein du processus de mondialisation et écrit :

« au-delà d'un dialogue des cultures, l'amorce d'un processus d'annihilation des diversités qui aboutit à une esthétique unique de la mondialisation nourrie de kitsch. De Shanghai à New York, de Bâle à Miami, n'est-ce pas toujours la même œuvre qui s'échange : un condensé de couleurs vives, de formes enfantines ou schématisée, d'imagerie faisant penser à la bande dessinée, d'objets aux surfaces lisses et scintillantes, facilement reconnaissables (...) »²⁴⁶.

Cette remise en question d'une partie de l'art contemporain, ne fait que stigmatiser un choix esthétique dont le sens singulier reste relatif à chaque artiste. Pourtant, si on met l'accent sur ces univers sensibles communs, on peut identifier des esthétiques populaires récurrentes et postuler un transfert des rapports de force géopolitiques internationaux dans le champ de l'art. Les artistes évoqueraient ainsi indirectement les relations internationales asymétriques, selon le prisme d'un rapport de dominants à dominés, choisissant l'art populaire et s'enracinant dans une référence au peuple.

²⁴⁶ Laurent, Thierry, « L'extension de l'art de l'Europe au reste du monde », Questions Internationales, L'art dans la mondialisation, N° 42, mars-avril 2010, La Documentation française, p 27.

3.1. Le goût des icônes populaires. Dialectique du local et du global

La perception de ce mouvement dialectique est empruntée à l'anthropologue Denis Vidal qui définit les nouvelles dynamiques empruntées par les pratiques artistiques dans le contexte de la mondialisation définie comme l'universalisation « de la figure de l'artiste » qui maintient, à côté d'une ouverture croissante sur l'art non occidental, une assignation identitaire et une quête d'exotisme de la part du marché prétendu global :

« Dans un tel contexte, la problématique dominante est celle qui consiste à analyser les trajectoires des artistes et leurs œuvres en fonction d'une dialectique entre le local et le global, l'ethnique et le cosmopolitique, le particulier et l'universel²⁴⁷. »

Pour les artistes du Moyen-Orient, il s'agit d'ériger certaines figures locales célèbres en icônes comparables à celles, occidentales, du pop art, Orient contre Occident donc, mais aussi de transcender les frontières culturelles des icônes. Se faisant, ils relativisent la singularité culturelle de l'Occident, et se réappropriant les icônes occidentales, contribuent au processus de leur globalisation. Ces icônes sont populaires, au sens où elles plaisent au plus grand nombre, mais aussi au sens sociologique, de l'emprunt d'une imagerie qui ne soit ni bourgeoise, ni savante. Les Égyptiens Huda Lutfi, également enseignante d'histoire culturelle à l'Université américaine du Caire, le peintre Adel El Siwi, ou la trentenaire Maha Maamoun, plasticienne et commissaire d'exposition, revendiquent ainsi l'emploi d'une esthétique populaire.

3.1.1. La diffusion des icônes locales

Lors des entretiens de 2013, le peintre Adel El Siwi fait référence au pop art mais pour mieux s'en distinguer. Il estime que ce courant artistique édifie les *stars* en icônes, mais que leur démultiplication en fait des produits de consommation. Lui-

²⁴⁷ Vidal, Denis, « Anish Kapoor et ses interprètes. De la mondialisation de l'art contemporain à une nouvelle figure de l'artiste universel », *Revue Européenne de migration internationale*, 2009, Vol. 25. 2009, p. 80.

même représente « Ses » *Stars*, mais affirme à l'inverse, leur caractère unique, lié au fait qu'elles lui appartiennent, qu'elles font partie de son histoire et sont les figures de son passé. Expriment la valeur de contre-point de ces figures vis-à-vis de leurs équivalents occidentaux, il peint la chanteuse et actrice syro-libanaise Asmahan (1917-1944), célèbre par sa participation à de nombreuses comédies musicales, considérée comme la Marilyn Monroe du Moyen-Orient et dont la mort reste mystérieuse. Parmi ces *Stars*, Oum Kaltoum, l'une des chanteuses les plus populaires et les plus représentatives du Moyen-Orient, est peinte plusieurs fois, sous le nom de *El Set*, *La Dame*, dont elle est affublée communément :



Adel El Siwi, *El Set, La Dame*, Technique mixte, 2007

Ailleurs, Adel El Siwi représente les stéréotypes occidentaux et rend hommage à ses icônes emblématiques. *La Diva*, de 2007, constitue d'après le peintre, un mélange de la chanteuse américaine Madonna et de Marilyn Monroe, « une femme dont on a l'impression qu'elle va vous manger d'une minute à l'autre²⁴⁸. » À cette figure, empruntée à la culture de masse, s'ajoute *Le Détective*, *Detective*, en 2007, emprunt conjugué de Sherlock Holmes, lui-même archétype de l'enquêteur privé et de *Columbo*, anti-héros de la série télévisuelle éponyme, diffusée dans les années 1970. Si *L'Artiste*, *Artista* (2007), célèbre les modèles d'Adel El Siwi, avec sa référence à *l'homme de Vitruve* de Léonard de Vinci (vers 1492), d'autres figures sont plus ambiguës. *Marines*, du nom du combattant américain, réunit tout l'armement défensif et offensif de la guerre technologique et scientifique, popularisé par la télévision. Dans le registre du grotesque, *Le Touriste* (2007), reprend les éléments qui caractérisent l'étranger de passage et le distingue de la population locale, le short, le sac « banane » et les lunettes de soleil, le guide, l'appareil photo et la bouteille d'eau minérale. Plus féroce, Adel El Siwi représente également le savant explorateur, *Archéologist*, affublé de différents signes visuels coloniaux, le casque, la saharienne et surtout la statuette, ou le masque, empruntés à *l'art nègre*. Dans le même esprit, un couple largement contrasté semble poser pour la postérité. *L'Explorateur et la Fille Indigène*, *Explorer and Indigenous Girl*, en 2009, illustre les points de vue opposés, la beauté noire, fière de sa quasi nudité et le savant, sûr de sa supériorité, « anthropologue », précise l'artiste lors de notre entretien, dans un grand rire ironique²⁴⁹ ! La plasticienne égyptienne Hala Elkoussy, pour son installation *Sur les ongles rouges, les palmiers & autres icônes*, *archive, prise 2*, *On red nails, palm trees & other icons*, *al-archief, take 2*, élaboré entre 2007-2009, définit ces représentations comme les emblèmes d'une époque, dont la disparition et l'apparition sont les symptômes d'un changement social plus vaste. Elles servent comme ici, à visualiser les mutations urbaines du Caire :

« Le Caire est une ville qui change à un rythme très rapide. (...). J'ai commencé à interroger les valeurs qui étaient importante à cette époque, et à voir comment elles peuvent être comparées au Caire d'aujourd'hui. Les icônes ont été modifiées. Certaines disparaissent sans laisser de trace, hormis dans les mémoires de ceux qui ont grandi avec. De nouvelles icônes apparaissent partout. Ce projet tente de réunir un espace imaginaire qui se trouve dans le flux du profil

²⁴⁸ « A woman who seems to eat you in a minute. » Entretiens de 2013.

²⁴⁹ Entretiens de 2013.

culturel, visuel de la ville. En plus des 300 images, il y a un film vidéo qui montre certaines activités qui sont en voie de disparition²⁵⁰. »

Dans un registre assez proche, Maha Maamoun a réalisé une vidéo qui fait des pyramides, non seulement le symbole touristique de l'Égypte, mais celui du passé mythifié de la période pharaonique. Son objectif est de représenter la nostalgie politique envers l'époque nassérienne (1956-1970) et pour ce faire, elle a monté différentes séquences de films égyptiens, utilisant les pyramides comme arrière-fond:

« Beaucoup de scènes des pyramides, ou du moins celles dont les gens se souviennent, sont assez politiquement chargée, et sont liées à des chapitres différents de l'histoire moderne de l'Égypte, les pyramides sont communément utilisées comme symbole de l'Égypte, une constante contre laquelle le Présent est mis au point, de façon contrasté avec un Passé fastueux, et celles-ci sont principalement des scènes de lamentations, plus répandues dans les années 1970 et suivantes, en comparant au Présent corrompu - qu'il faut entendre au sens du gouvernement ou de ce qui concerne la société en générale - au Passé imaginé comme glorieux, ou encore comme une continuité de ce Passé glorifié, principalement dans les scènes des années 1950 et 1960, quand le schisme entre la « nation » et l'« État » fut brièvement suspendu et que la rhétorique de l'unité nationale prévalait²⁵¹ » :

²⁵⁰ "Cairo is a city that is changing at a very fast pace. (...). I started questioning the values that were important at that time and how they compare to the Cairo of today. Icons are being revised. Some disappear without a trace except in the memories of those who grew up with them. New icons are appearing everywhere. This project attempts to bring together an imaginary space that stands in for the flux in the visual, cultural profile of the city. In addition to over 300 images there is a video element that highlights certain activities that are on the verge of extinction." <http://halaekoussy.com/on-red-nails-palm-trees-other-icons-al-archief-take-2-2007-2009>

²⁵¹ « A lot of the scenes by the pyramids, or at least the ones that people remember, are quite politically charged, and are tied to distinct chapters in Egypt's modern history, as the pyramids are commonly used as a symbol of Egypt, a constant against which the Present is brought into focus, either as contrastingly different from a magnificent Past, and these are mostly nostalgic lamentation scenes, more prevalent from the 70's onwards, comparing the corrupt Present (read government or sometimes society at large) to an imagined glorious Past, or otherwise as a continuum of that glorified Past, mostly in scenes from the 50's and 60's, when the schism between the "nation" and the "state" was briefly suspended and a rhetoric of national unity prevailed." http://universes-in-universe.org/eng/nafas/articles/2009/maha_maamoun



Maha Maamoun, Domestic Tourism II, Tourisme local, 2008, vidéo

Khaled Hafez, nostalgique de la plus grande liberté des mœurs des années 1960, fait de l'icône de Nasser une alternative au déclin des images religieuses :



Khaled Hafez, sans titre, 2003

Plus subversives, les icônes politiques de Maha Maamoun sont d'autant plus discrètes qu'elles visent l'État de Moubarak, au pouvoir entre 1981 à 2011. *Mugamma*, en 2004, du nom des services de l'administration civile, représente une photographie du monument, doublé dans sa largeur, pour signifier les tracasseries bureaucratiques et l'affrontement entre l'État et les citoyens, qu'elle rapproche du fascisme européen des années 1930. Elle explique lors d'un entretien en 2011 :

« C'était le symbole du gouvernement, un immeuble très iconique vis-à-vis de la bureaucratie et du gouvernement. J'étais intéressée par son échelle, son site et le type d'architecture, des années 1940, avant la Révolution, un peu comme l'architecture fasciste. Je pense que l'architecte était italien. Je pense qu'il y avait cette influence²⁵². »

S'en prenant directement à l'iconographie de propagande, une autre photographie présente une énorme paire d'yeux. Il s'agit des yeux de Moubarak, mais

²⁵² "It was a symbol of the government, a very iconic building of bureaucracy and government. I was interested by the scale, the location, the type of architecture from the 40', before the Revolution, a bit like the fascist architecture. I think the architect was Italian. I think there was this influence." Entretien de 2011.

étonnamment, personne, autant qu'elle le sache, n'a reconnu les yeux du président, évoquant le regard intrusif et abusif du *Big Brother*, de George Orwell. Sans plus de référence politique, mais comme élément de son univers visuel et personnel, Adel El Siwi représente Nasser et Sadate, deux présidents égyptiens, respectivement de 1956 à 1970 et de 1970 à 1981. Le premier est peint avec son fils, sur le modèle d'une photographie, qui figurait sur les murs de l'école de l'artiste. Le second représente les difficultés politiques de son mandat et exprime une vive émotion teintée de frustration, tel que le projette Adel El Siwi sur Sadate, qu'il n'aimait pas particulièrement, mais qu'il plaignait²⁵³. Cette pratique de reproduction des icônes renvoie au pop art et à la société de consommation, les figures détournées étant issues de la culture de masse et des industries culturelles. Andy Warhol affirmait sa neutralité, pourtant la démultiplication des images le traitement sérigraphique qu'il leur imposait les vulgarisait, et la déformation progressive des traits les enlaidissait.

Parmi ses successeurs, de nombreux artistes revendiquent, à l'inverse, un esprit critique. Cela même quand la séduction de l'image détournée, dans le but de jouer le système contre le système, génère une ambivalence, plaire tout en dénonçant. En Iran, c'est le cas notamment de Siamak Filizadeh qui détourne une icône à la fois classique, érudite et populaire, Rostam, héros mythologique persan, ainsi que d'autres personnages du *Livre des Rois*, poème épique écrit au X^{ème} siècle, comme son père Zal, personnage aux cheveux blancs, sa femme Tamineh, ou son cheval, Rakhsh, pour dénoncer l'aliénation de la société iranienne à la consommation et le mauvais goût des nouveaux riches²⁵⁴. Dans sa série *Rostam 2 – Le Retour*, Siamak Filizadeh représente ce héros affublé de son initiale sur sa poitrine hyper musclée, en surimpression de l'emblème de Superman qui transparaît parfois. Le personnage cumule les signes extérieurs de richesses, grâce à la représentation des grandes marques vestimentaires et des produits iconiques et internationaux de la consommation. Le contraste entre cette figure de la littérature persane et ces accessoires commerciaux est moins un rappel de l'authenticité identitaire qu'une mise en scène grotesque et humoristique de la société iranienne actuelle. Chevauchant son étalon légendaire, il n'en trucidé pas moins le *marine* et Spiderman, emblèmes respectifs des forces combattantes et de la justice individuelle américaines.

²⁵³ Entretiens de 2013.

²⁵⁴ Entretiens de 2013.



Siamak Filizadeh, Rostam 2 – Le Retour, 2010

Zal, son père, est tout aussi ridicule, avec sa moustache et ses cheveux trop longs, sa chemise pop et son pendentif en forme de feuille de cannabis, de même que sa fiancée Tamineh, excessivement féminine par ses vêtements, et néanmoins virile par son mono-sourcil et sa puissante stature. Icône locale, Rostam se trouve projeté à l'échelle mondiale, grâce aux logos occidentaux, devenus internationaux, en tant que signes de la prospérité. Très éloignée de ces logiques commerciales, la plasticienne égyptienne Huda Lutfi entre également dans un jeu d'échelle, cherchant à passer du local à l'universel. Elle additionne ainsi ces référents culturels pour questionner le mythe d'une authenticité identitaire et transcender les frontières politiques : « C'est ce que je fais, je joue avec les icônes par delà les cultures²⁵⁵. » Toutefois, c'est une icône régionale et nationale, Oum Kalthoum, qui domine largement cet univers d'icônes, le plus souvent sous la forme de collage, combinant des reproductions de photographies de la chanteuse égyptienne sur différents types

²⁵⁵ "This is what I do, I play with icons across cultures". Entretiens de 2011.

de support, des images, des bustes, ou des verres de lunettes. Accumulant les référents culturels, elle dote parfois son icône de bras supplémentaires, comme dans l'iconographie hindouiste, *The Mandala of Suma, Le Mandala de Suma*, 2008, la fait surmonter des corps de Budha, *Teacher, L'enseignante*, 2008, ou lui associe d'autres icônes, comme la statue de la Liberté, *Suma Mother of Liberty, Suma Mère de la Liberté*, 2008, *Suma in the Bottle, Suma dans la Bouteille*, 2009, et comme Marilyn Monroe, *Les Tambours de Lumière, Drums of light*, 2008 :



Huda Lufti, The Mandala of Suma, Le Mandala de Suma, 2008



Huda Lufti, The Mandala Suma, Le Mandala de Suma, Serie 3, 2008

Parfois, ces combinaisons se font encore plus locales et Huda Lutfi associe Oum Kaltoum aux momies pharaoniques, *Suma Mummies, Les Momies de Suma*, 2003, ou aux martyres de la Révolution égyptienne du 25 janvier 2011, qu'elle représente vêtues en policiers, renversant l'ordre établi, dans un geste de révolte, *Crossing the Red Line, Franchir la Ligne Rouge*, 2011. De même, elle représente d'autres icônes populaires tel le Cheval ailé, *Burâq*, qui a emporté le prophète au paradis. Ces derniers sont la résonnance d'un rêve d'idéal et d'état de perfection, dont l'inaccessibilité, éternelle cause de désillusion, est représentée par la présence d'un grillage qui enferme et sépare l'œuvre de notre préhension, *Knocking on Heaven's Door, Toquer à la Porte du Paradis*, 2011, en référence à un titre de Bob Dylan. Ici Huda Lutfi emprunte à l'iconographie persane. Ces références locales restent minoritaires et Huda Lutfi revient à son projet globalisant, détournant Batman pour ironiser sur le commerce international, *Imagined in America, Made in China, Marketed in Egypt, Imaginé en Amérique, Fabriqué en Chine, Vendu en Égypte*, 2010. Toujours sur un plan politique et actant les rapports de forces géostratégiques, Oum Kalthoum devient l'icône de la résistance du Moyen-Orient face à l'Occident, convoiteur des richesses pétrolières, *Superman will Save United States, Superman sauvera les États-Unis*, 2008, ou armé et impérialiste, malgré son idéal démocratique, *Democracy is Coming !, Démocratie Arrive !*, 2008.

Dans le cadre de ce va et vient entre le local et le mondial, parfois renvoyé à son origine occidentale et partant, internationale et conflictuelle, les artistes se réapproprient ce qui dans ce détournement devient transnational.

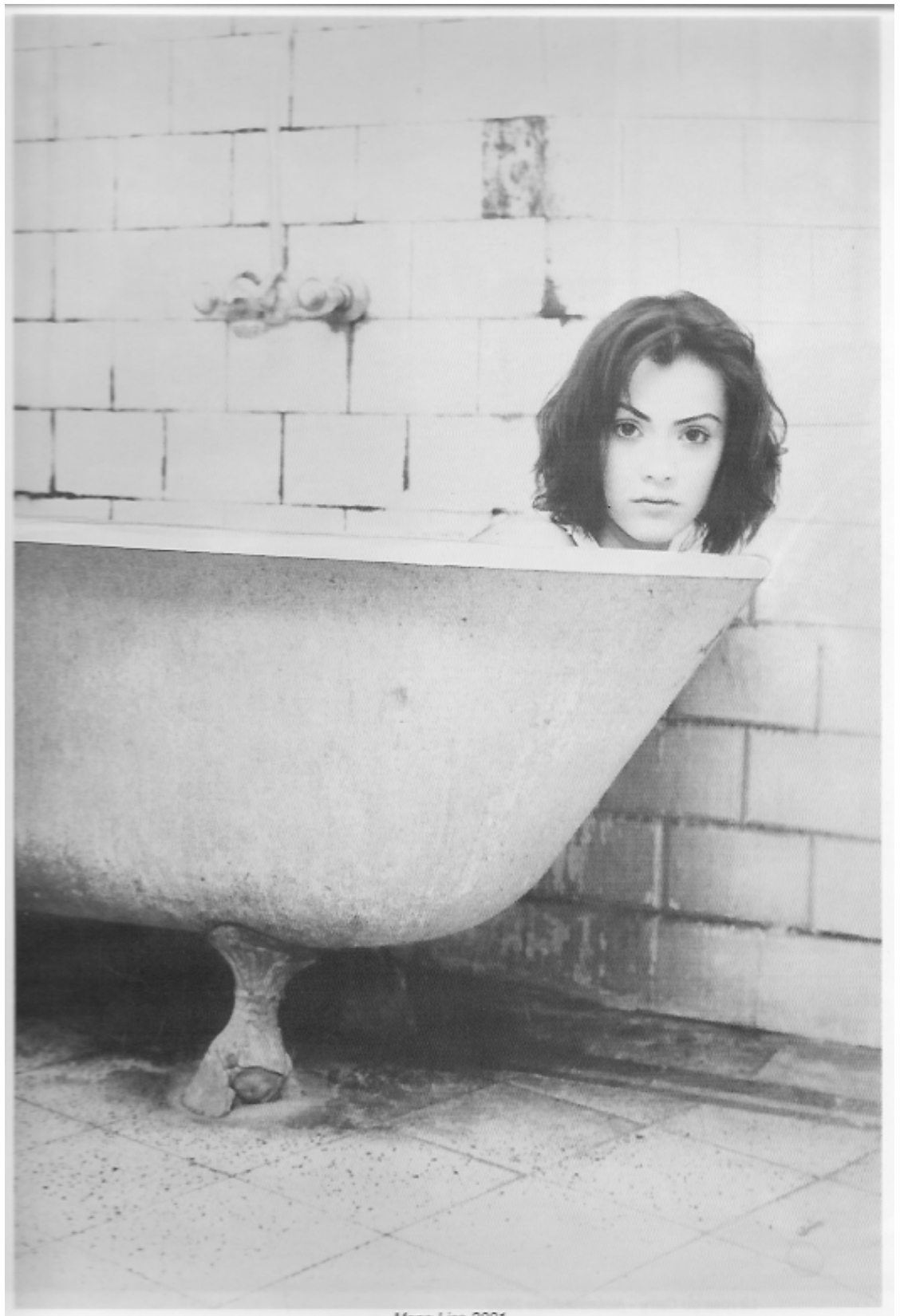
3.1.2. La réappropriation des Icônes globales

Parmi les motifs incontournables de ces réappropriations, *La Joconde* est présente dans l'œuvre de nombreux artistes et notamment chez le photographe égyptien et résidant à New-York Youssef Nabil. En 2001, il propose deux portraits très dissemblables de cette icône. L'une, *La Joconde – Doris*, figure une horrible matrone, un peu grotesque, qui toise le spectateur, les lèvres trop fines, closes sur une absence de sourire, les mains d'étrangleurs, croisées sous une poitrine démesurée et sans attrait. L'autre, *Mona Lisa*, plus fraîche, au visage d'ange, défie elle aussi le spectateur, mais grâce à son pouvoir de séduction. La première placée

devant un paysage *sfumato*, copie l'originale, la seconde, allongée dans une baignoire ancienne et abîmée, selon l'esthétique un peu désuète et décalée des intérieurs du Caire colonial, représente une revanche du contemporain *grunge*, sur le classicisme, de la photographie sur la peinture, de la mode sur la tradition et de la jeunesse sur la maturité :



Youssef Nabil, La Joconde – Doris, 2001



Mona Lisa 2001

Nabil, Mona Lisa, 2001

Également fasciné par le « glamour » et grand consommateur d'icônes, le plasticien égyptien Khaled Hafez utilise très souvent les images de *top models* dans

ses tableaux. Il déplore le relativisme ambiant, qui consiste selon lui, à la télévision, à pouvoir passer d'une chaîne de prêche religieux, à la pornographie. Pourtant, il n'en combine pas moins les icônes de la société marchande ou d'autres tout aussi séculières d'hommes d'État avec celles du panthéon pharaonique.

Autre icône de la culture de masse internationale, *Mickey* fait l'objet d'une série chez le plasticien égyptien trentenaire, Ramy Dozy. L'histoire de ce travail illustre les modalités par lesquelles une icône locale et en l'occurrence occidentale devient globale. Retraçant l'origine de ce travail, l'artiste raconte qu'il est tombé par hasard, dans la rue, sur la représentation murale d'un Mickey, vêtu d'une *galabeya*, cette grande robe, le plus souvent populaire et rurale, portée également par les hommes et surmonté d'un verset du Coran. Le contraste de cette réappropriation arabe et islamique de l'icône américaine l'a tellement surpris, qu'il a décidé de s'en emparer pour faire une série, du nom de *Mickey Masr*, formé sur un jeu de mots entre l'Égypte, *Masr*, et la souris, en anglais, *Mouse*. Sur le moment, il décrit son étonnement par une sensation de chute de ses oreilles, dont il rend compte en représentant son Mickey sans ces attributs auditifs²⁵⁶. Ayant fait une recherche sur internet, il a trouvé des images des albums Mickey, datant des années 1970, dont il a fait le support de ses œuvres et qui reproduisent cette combinaison entre Orient et Occident. Le plus souvent, les motifs relèvent de l'art populaire local, pour mieux s'adapter au contexte égyptien. Une première œuvre évoque la fête où l'on offre aux enfants, une poupée, *arousa*, féminine pour les petites filles, guerrière pour les petits garçons, en sucre, traditionnellement et de plus en plus en plastique, souligne l'artiste, dans un double mouvement nostalgique, pour son enfance et pour une époque révolue :

²⁵⁶ Entretiens de 2013.



Ramy Dozy, *Sans Titre*, 2012

Une autre image, reprenant l'*arousa*, figure cette fois *Mini*, l'alter ego féminin de Mickey, sur la robe de laquelle est inscrit un proverbe populaire adressée aux filles, auxquelles on dit communément « jolie poupée, saluons le prophète ».

Toujours dans le contexte des traditions populaires, une troisième œuvre reproduit les gestes de la fabrication du *konafa*, sorte de vermicelles sucrés. Ramy Dozy a substitué un compas à la place de l'ustensile de cuisine, pour introduire un illogisme, destiné à interpeller le spectateur et l'obliger à faire des liens là où ils ne sont pas figurés, mais aussi à rompre avec les coutumes et les traditions, malgré la nostalgie qui émane de ces emprunts. Dans le registre de cet illogisme volontaire, Ramy Dozy représente un maître d'école, toujours Mickey sans oreilles, surmonté d'un dicton populaire, « la virilité n'a pas de pièces de rechange²⁵⁷ ». De même, la fête du mouton, qui clôture la période du ramadan, est représentée, à nouveau avec une expression populaire qui signifie « calme-toi », littéralement, « refroidis-toi »²⁵⁸.

On retrouve ces mêmes combinaisons entre icône occidentale, tradition et expression populaires, dans quatre autres images de Ramy Dozy. La première, figure un joueur de *oud*, instrument de musique à cordes, proche du luth. La seconde remémore les fêtes qui accompagnaient les crues du Nil, avant la construction du barrage d'Assouan, en 1970, et pendant lesquelles, à la période pharaonique, on jetait dans le Nil, selon Ramy Dozy, des jeunes filles. Ici, Mickey balance un chat. Une troisième œuvre ne laissant plus rien deviner du modèle des albums originaux, célèbre des mariés. Tandis qu'une quatrième représente un jongleur, surmonté de « *asaleya* », du nom d'un sucre d'orge.

Ce détournement des icônes locales et globales met en lumière le choix des artistes d'utiliser la culture de masse et de se ranger résolument du côté d'un art populaire, un parti pris dont on peut se demander si elle ne signifie pas une identification au peuple et plus largement aux dominés. Au-delà de l'ampathie, les artistes actionnent ainsi un levier de contestation contre les riches et l'État.

3.2. La revanche des « dominés »

Si les artistes considèrent que la consommation est une invention occidentale, d'autant plus étrangère aux pays qu'ils sont pauvres, on peut postuler que cette esthétique commerciale qu'ils s'approprient et qui, souvent, joue le système contre le système, valorise le *low art*, l'art populaire, le rêve du pauvre, non comme une aliénation, mais en tant que désir de prospérité et s'inscrit dans un rapport de force

²⁵⁷ Entretiens de 2013.

²⁵⁸ Entretiens de 2013.

international qui redouble les inégalités économiques. En reprenant le *pouvoir de l'adresse* chez Jacques Rancière, qui établit un rapport de dominants à dominés²⁵⁹, on peut envisager, qu'au-delà d'un public populaire, les artistes tiennent compte de leur audience occidentale réelle ou potentielle et renversant le rapport de force, promeuvent une esthétique du pauvre à destination des pays perçus comme économiquement et culturellement dominants, notamment par le biais du marché de l'art. Il ne s'agit alors pas tant de répondre à la demande de dépaysement des publics riches, en particulier occidentaux, comme le postule l'anthropologue Jean-Loup Amselle, mais peut-être d'avantage de valoriser un art qui assure la revanche des dominés. Doit-on pour autant suivre l'historienne d'art Dominique Baqué, qui considère que cette inversion des critères esthétiques coïncide avec une fracture entre la « vieille » Europe et le reste du monde ? Elle vise en particulier :

« La culture américaine – et sans doute, de plus en plus, la culture japonaise-, avec ce mélange singulier de naïveté et de brutalité qui la détermine si souvent, son indifférence quasi totale au clivage si européen entre grand art et culture de masse²⁶⁰ ».

On peut estimer, à l'inverse, que la référence au pop art de la part des artistes du Moyen-Orient, n'exclut pas une profondeur historique, culturelle et artistique, dont la négation ne fait pas sens. Si enjeu historique il y a, il semble plutôt qu'il se situe pour les scènes artistiques extra-occidentales, trop souvent dites « émergentes », du côté de leur capacité à intégrer une contemporanéité de l'art, arbitrée par le marché et la critique occidentale. Ce choix de l'art populaire, qui détourne la culture de masse ou l'actualité, est spécialement illustré par la jeune génération égyptienne et en particulier trois d'entre eux vivant et travaillant au Caire, Hani Rashed, Ramy Dozy et Ahmed Sabry.

²⁵⁹ Rancière, Jacques, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, La fabrique, Mayenne, 2012.

²⁶⁰ Dominique Baqué, *Pour un nouvel art politique*, pp.60-67. Voir également le débat en ligne de Cannone, Belinda, Conti, Jean-François et d'autres, « Au-delà ou dans le spectacle, Débat », <http://www.visuelimage.com/ch/verso3/print/text.htm>

3.2.1. Hani Rashed et le détournement de la culture visuelle populaire et numérique

Hani Rashed n'a jamais fréquenté d'école d'art et a été formé par un autre peintre, Mohamed Abla, de la génération précédente et qui a su profiter de l'internationalisation croissante de la scène artistique égyptienne, à partir des années 1990. Hani Rashed est lui-même devenu enseignant, dans son propre atelier, ainsi que dans l'école montée au Fayoum, région rurale au sud du Caire par Mohamed Abla. Il revendique la pratique d'un art populaire accessible au peuple et il explique qu'il traduit en images un instantané de son propre vécu, de l'époque dans laquelle il vit, des ambiances et de son environnement. Dans sa série *Voiture, Arabeya*, dont le titre permet un jeu de mot entre les termes « arabe » et « automobile » en égyptien, il représente toute une série d'automobiles, courantes dans les rues du Caire. Sur chacun des tableaux, un proverbe populaire est ajouté, tiré des graffiti que l'on trouve dans les transports publics, comme « quand la belle devient coquille, le pavé s'embrase²⁶¹ ». Une voiture bâchée, pour être protégée de la poussière est surmontée de « celui dont la maison est en verre ne se déshabille pas dans la pièce », en lieu et place de « ne jette pas de pierres sur les gens²⁶² ». Un microbus est aussi sous-titré par : « la nécessité vous pousse à prendre un taxi », pour ironiser sur l'inconfort de ce moyen de locomotion²⁶³. De même, un taxi est accompagné d'une moquerie sur le bavardage incessant des conducteurs. « Plutôt te fatiguer les pieds que la tête », est-il inscrit²⁶⁴. Enfin, au-dessus d'un touk touk, une sorte de véhicule bricolé et sur trois roues, il a noté : « si tu as une pièce de monnaie blanche, tu peux nager dans la mer Rouge », à la place de « elle te servira les jours noirs²⁶⁵ » :

²⁶¹ Entretiens de 2012. Ceux-ci ont eu lieu en arabe, avec l'aide d'une traductrice, je ne présente donc ici que la version française.

²⁶² Idem.

²⁶³ Idem.

²⁶⁴ Idem.

²⁶⁵ Idem.



Hani Rashed, montage photographique de peintures distinctes, 2010

Piochant dans le répertoire d'images d'internet, Hani Rashed prétend combiner l'iconographie populaire des anciens abécédaires, associant une lettre à une image, à l'art de la Renaissance, qu'il décrit comme la démultiplication des motifs et dont il utilise certains éléments de la décoration intérieure des palais florentins²⁶⁶. Il justifie ses emprunts à internet par une référence au pop art, avec la multiplication des « iconett », mot inventé par lui pour signifier les icônes populaires qu'il utilise dans son travail. L'usage de cet outil numérique lui paraît correspondre à l'époque, celle de la mondialisation et de la capacité d'internet à regrouper l'ensemble des créations visuelles, au point qu'il ne soit quasiment plus la peine de peindre ou de dessiner. Deux séries traduisent cette position. En 2010, *La Guerre en dessins animés* rassemble différentes scènes constituées de superposition d'images, illustrant un thème spécifique. Ayant eu des problèmes avec la censure sous Moubarak, avec certaines œuvres critiques sur la politique intérieure, il se limite, avec cette série, à des sujets de relations internationales, ou complètement neutres. Deux

²⁶⁶ Entretiens de 2012.

tableaux abordent la guerre au Moyen-Orient et en particulier la guerre d'Afghanistan de 2001, à la suite des attentats du 11 septembre contre les Etats-Unis. Il représente Ben Laden, entouré de tout l'appareillage militaire américain, de soldats, de *marines*, mais aussi des personnages de vieux livres pour enfants, dont l'esthétique date manifestement des années 1960, ainsi que des lustres précieux, que Rashed identifie à la Renaissance. Le choix de l'art populaire n'exclut donc pas des emprunts à l'art noble et montre plutôt une réappropriation et un nivellement par le bas.

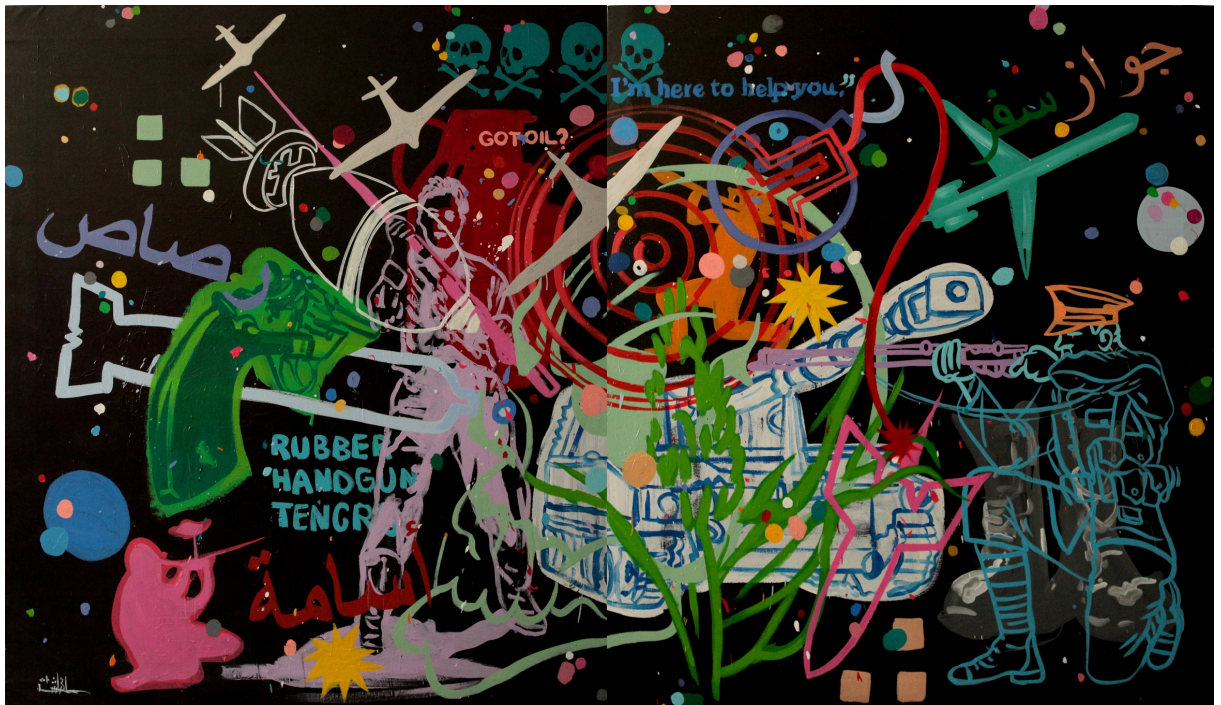


Hani Rashed, Série Cartoon war, La Guerre des dessins animés, 2010

D'autres tableaux de la même série célèbrent l'esthétique des années 1950, dans un esprit de nostalgie, aux dires de l'artiste. Pourtant, ce dernier ne sait pas dire si son regret porte sur le contexte mondial de l'après-guerre, l'esthétique de la prospérité ou les premières années du gouvernement de Nasser, une période

associée généralement à une plus grande liberté des mœurs, comparée à l'islamisation postérieure, et à un espoir de développement économique égalitaire. Parfois, des robots, empruntés au cinéma ou aux mangas japonais, ainsi que des créatures imaginaires, peuplent ces univers. Certains personnages de Disney ou de Tex Avery font également partie de ces mosaïques d'images. Ailleurs, ce sont des éléments de la culture « jeune » américaine, des accessoires vestimentaires, comme la *Converse All Star*, chaussure de sport indémodable, créée en 1917.

Une autre série produite par Hani Rashed, datant de 2011 et 2012, *Comparaison*, est proche de la précédente. Des juxtapositions d'images mêlent en les reproduisant des dessins des années 1960 ou 1970, dans la même nostalgie pour le passé, représentée par des scènes de fêtes, des objets de la consommation courante ou des livres pour enfants, détaillant ici un avion, là des animaux, des jouets, différents sports ou la faune marine. Parfois ces juxtapositions sont si serrées et si hétéroclites, qu'on ne discerne plus de thématique précise, l'artiste invoquant alors une répétition d'icônes, sur le modèle de celle de certains motifs dans l'art de la Renaissance²⁶⁷.



Hani Rashed, *Cartoon war*, 2010

²⁶⁷ Entretiens de 2012.



Hani Rashed, *Cartoon war*, 2010

Cet art populaire qui réside dans la représentation de la culture et de l'iconographie de masse, avec parfois le détournement de motifs plus nobles, se retrouve également dans la manipulation esthétique des logos.

3.2.2 Le goût du logo chez Ramy Dozy

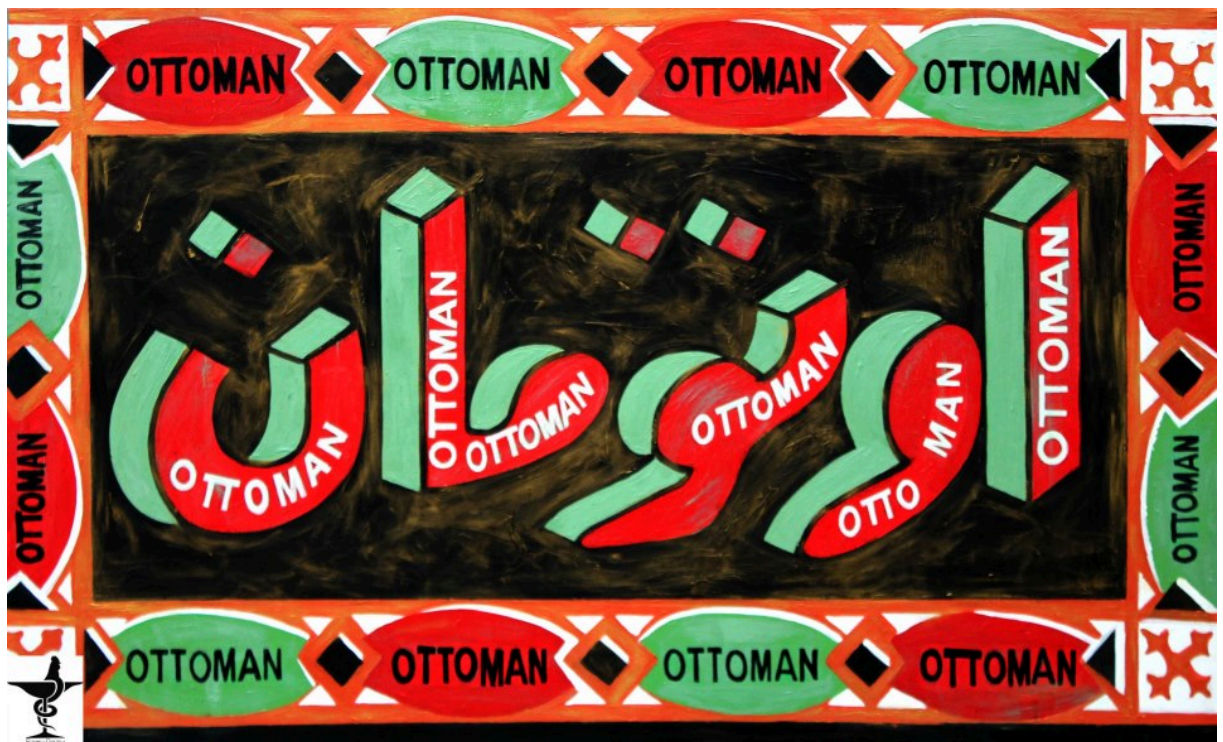


Ramy Dozy, logo, 2012

Dans une démarche également très proche du pop art, Ramy Dozy, jeune plasticien égyptien, a produit une série, *Cooks*, du nom d'une marque égyptienne de condiments, un peu à la manière des soupes *Campbell's* d'Andy Warhol, en utilisant les principaux traits de l'emballage d'origine. Cet art des logos, desquels l'artiste dit qu'ils ont marqué son enfance, se décline en un certain nombre d'œuvres afin d'examiner leur impact visuel. Il s'est d'ailleurs créé un logo pour lui-même, qui est comme sa signature, à partir des emblèmes des pharmacies. Ramy Dozy intervient peu dans cette série, se contentant le plus souvent d'agrandir la reproduction de l'image initiale. Lors d'un entretien au Caire, en 2012, il raconte comment, enfant, il était fasciné par la représentation du serpent²⁶⁸, figure du caducée, lui-même attribué au dieu Hermès, constitué d'un bâton, du serpent Asclepios, dieu de la médecine et

²⁶⁸ Entretiens de 2013. En arabe ceux-ci m'ont été traduits simultanément. Je ne donne que a version française.

de la coupe d'Hygie, déesse de la santé et de l'hygiène. Ramy Dozy raconte encore, qu'il pensait que « le serpent malade allait à la pharmacie pour se faire soigner²⁶⁹ ». Il a remplacé la tête du serpent par celle d'un coq, ce qui signifie pour lui, la pensée et la philosophie, tandis que la représentation de la queue évoque la capacité des animaux à recevoir des signes et à les transmettre par la voix : « quand on marche sur la queue du serpent il mord. La queue du coq reçoit un signe et ainsi commence à parler²⁷⁰ ». Une autre œuvre empruntée à un marque de rasoir égyptienne montre la mise à mort de deux crocodile, dont la figure, quand ils ne sont plus qu'un, rappelle la marque de vêtement Lacoste, que l'artiste détourne également en hommage à son oncle, qui portait ce genre de T-shirt. Ailleurs, Ramy Dozy reproduit l'emballage du papier à rouler local, qui est devenu l'emblème des fumeurs de joints, explique-t-il goguenard.



Ramy Dozy, sans titre, 2012

Dans une autre œuvre, il reprend un proverbe populaire qu'il prolonge pour accompagner la tête bien connue de la *vache qui rit* : « tu m'as promis des boucles

²⁶⁹ Entretiens de 2013.

²⁷⁰ Idem.

d'oreilles et je me suis empressé de me percer les oreilles ». Il poursuit le dicton par : « tu ne m'as jamais offert la boucle d'oreille que tu m'as promis », en référence à l'unicité de cet accessoire sur la représentation de la vache²⁷¹.



Ramy Dozy, *sans titre*, 2012

Deux œuvres encore reprennent littéralement l'emballage d'aspirine et de *chewing gum*, avec une iconographie et une calligraphie populaires.

²⁷¹ Entretiens de 2013.



Ramy Dozy, sans titre, 2012

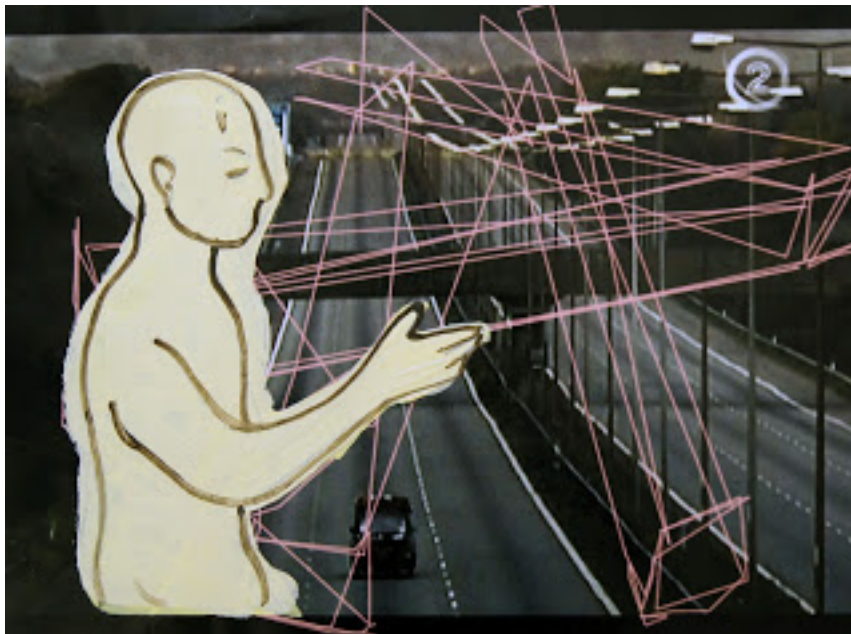
Ce même art des logos se retrouve chez la plasticienne égyptienne Lara Baladi, qui les a fait imprimer sur des T-shirts. Elle invoque, elle aussi avec nostalgie, mais également avec humour, les marques commerciales égyptiennes de son enfance, qui sont reconnaissables par tous ceux qui les ont connus et parfois toujours d'actualité comme l'emballage du thé *Al Aroussa*. Ces logos symbolisent la consommation courante et les objets de la vie quotidienne, ainsi que le précise l'artiste dans un article en ligne²⁷².

Par delà ce mouvement commun vers le temps de l'enfance, dont l'imaginaire s'est nourri de l'iconographie commerciale, cette esthétique des logos enrichit la pratique d'un art populaire que l'on retrouve également dans les créations d'Ahmed Sabry, sur le support d'images empruntées à la télévision.

²⁷² « Baladi wear », <http://ramblefishing.blogspot.fr/2005/11/baladi-wear.html>

3.2.3. Ahmed Sabry : « sémionaute²⁷³ » de la télévision

De façon très contemporaine, ou tout au moins à la mode en Occident, Ahmed Sabry propose une liste, un archivage aléatoire des images diffusées par la télévision, qu'il reproduit par la peinture, où sur lesquelles il représente certains personnages imaginaires. Ainsi, le plasticien apparaît comme un « sémionaute » selon le terme employé par le critique d'art français Nicolas Bourriaud, pour signifier l'artiste « inventeur d'itinéraire à l'intérieur d'un paysage de signes²⁷⁴ », ici les différentes scènes inspirées par des plans fixes issus de la télévision. Ahmed Sabry met ainsi en place un itinéraire au travers d'une sélection d'images, rappelant ce qu'affirme le politologue Jean-François Bayart à propos de la télévision, en tant que manière de s'inventer dans ses relations sociales ou interindividuelles²⁷⁵. Interrogé au cours d'un entretien, en 2012, sur les raisons de ses choix, Ahmed Sabry ne parvient pas à s'expliquer, il évoque deux années passées à regarder la télévision et à former un répertoire visuel signifiant et selon une logique personnelle. Il présente ainsi un univers très riche, éloigné du rapport aliéné à la profusion d'images en mouvement :



Ahmed Sabry, *série Mr Télévision*, 2008

²⁷³ Le terme est emprunté à Nicolas Bourriaud, *Playlist*, Catalogue d'exposition, Palais de Tokyo, Italie, 2004, p.67.

²⁷⁴ Bourriaud, Nicolas, *Playlist*, Catalogue d'exposition, Palais de Tokyo, Italie, 2004.

²⁷⁵ Bayart, Jean-François, *L'Illusion identitaire*, Fayard, 2000, p. 155.



Ahmed Sabry, série Mr Télévision, 2008

Revendiquant un art au plus près du peuple, issu d'un détournement des images commerciales, les artistes renversent sciemment la hiérarchie entre culture savante et culture populaire. Dans le contexte des rapports de force géopolitiques que reproduit le marché de l'art international, cette inversion des valeurs artistiques semble dépasser sa dimension formelle. L'audience occidentale de ces artistes internationaux donne à penser que le choix populaire signe le triomphe des dominés, le peuple face aux bourgeois, comme les pays pauvres et culturellement sous domination des pays riches et dominant.

Dans une dialectique du local et du global, les artistes contribuent à promouvoir leurs icônes nationales. De même, ils se saisissent de certaines images occidentales et participent à leur mondialisation, jouant ainsi les rapports de forces internationaux. Plus finement, faire de Mickey une figure culturelle du Moyen-Orient est une procédure de réappropriation qui symbolise l'hégémonie américaine, mais aussi la capacité à retourner contre elle cette iconographie populaire, grâce à un dispositif d'identification.

La nostalgie est très présente dans ces œuvres, pour les images de l'enfance, mais aussi pour les années 1960 et l'époque de Nasser, figure de la dignité du Tiers Monde et de son indépendance, même en grande partie mythologique, vis-à-vis de l'Occident. Au total cet art populaire ouvre sur une dimension politique et contestataire, que l'on considère le marché de l'art ou plus généralement les relations

internationales. À l'échelle locale et en particulier en Égypte, ces pratiques artistiques et subversives nourrissent la lutte contre l'État, au nom du peuple.

IV. La subversion esthétique et politique dans l'art contemporain du Moyen-Orient et de l'Égypte

Au niveau local, la subversion du kitsch et de l'art populaire, spécifiquement de l'art *pauvre*, concerne une critique politique du régime, de sa violence et de la guerre, civile ou régionale. Ancrées dans une référence au peuple, les pratiques artistiques qui nous intéressent ici, semblent en effet toujours contenir une dimension politique. Qu'il s'agisse de se rendre accessible à tous, ou que les artistes se posent en représentants du peuple, ce dernier paraît un enjeu crucial. Abordant la question du « pouvoir de l'adresse », Jacques Rancière le définit comme « la manière dont se règle le rapport entre la domination et ceux sur qui elle s'exerce. (...) L'image est le reflet d'un statut général de rapports sociaux²⁷⁶. » Ainsi, on peut se demander quel type de relation les œuvres et leur exégèse par les artistes engendre vis-à-vis du peuple.

4.1. La subversion du kitsch²⁷⁷ dans l'art contemporain au Moyen-Orient

Pour tenter de déterminer la nature des relations entre les artistes et le peuple, examinons donc les différentes modalités de l'engagement des artistes, contre les bourgeois et le conformisme social, à l'égard de la violence et dans certains choix stylistiques.

4.1.1. Ambivalence esthétique du kitsch et de l'art populaire

Parmi ces choix stylistiques le kitsch et l'art pauvre ou modeste signent l'engagement des artistes vis-à-vis du peuple, alternative au conformisme bourgeois et victimes des répressions policières ou de la guerre. Cet « art du bonheur » qu'est

²⁷⁶ Jacques Rancière, Christine Palmieri, "Compte rendu Jacques Rancière", *Le Partage du sensible*, <http://id.erudit.org/iderudit/9703ac>

²⁷⁷ Cette expression est empruntée au titre d'un article d'Alison Gingeras sur le kitsch, *artpress*, 263, décembre 2000.

le kitsch, tel que le définit le sociologue Abraham Moles, est utilisé par de nombreux artistes. Ainsi le photographe syrien Osama Esid affirme que la couleur qu'il rajoute sur ses photographies a pour objet de rendre le spectateur heureux²⁷⁸. De même, le plasticien iranien Khrosrow Hassanzadeh justifie l'existence d'une série de boîtes particulièrement kitsch, comme le moyen de retrouver un peu de bonheur après l'exécution déprimante de sa série sur le terrorisme²⁷⁹. Pourtant, au-delà de ces objectifs lénifiants, cette esthétique peut permettre de repérer le kitsch ambiant, comme l'affirme la plasticienne égyptienne Amal Kenawy²⁸⁰. Cette capacité réflexive de l'art kitsch se double d'une dimension critique et subversive, en générant une tension esthétique entre l'image et son contenu dramatique. *La Grande Revanche* de l'Égyptien Basim Magdi constitue la version pop d'une critique de l'hypermédiatisation de la guerre, qui donne l'impression d'une guerre *propre*, sinon irréaliste, ainsi que le dénonce Jean Baudrillard²⁸¹ :

²⁷⁸ Osama Esid, « Greater Middle East Photo, Osama Esid », <http://www.greatermiddleeastphoto.com/2010/07/osama-esid.html>

²⁷⁹ Entretiens de 2013.

²⁸⁰ Entretiens de 2011.

²⁸¹ Jean Baudrillard, *La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu*, Paris, Galilée, 1991.

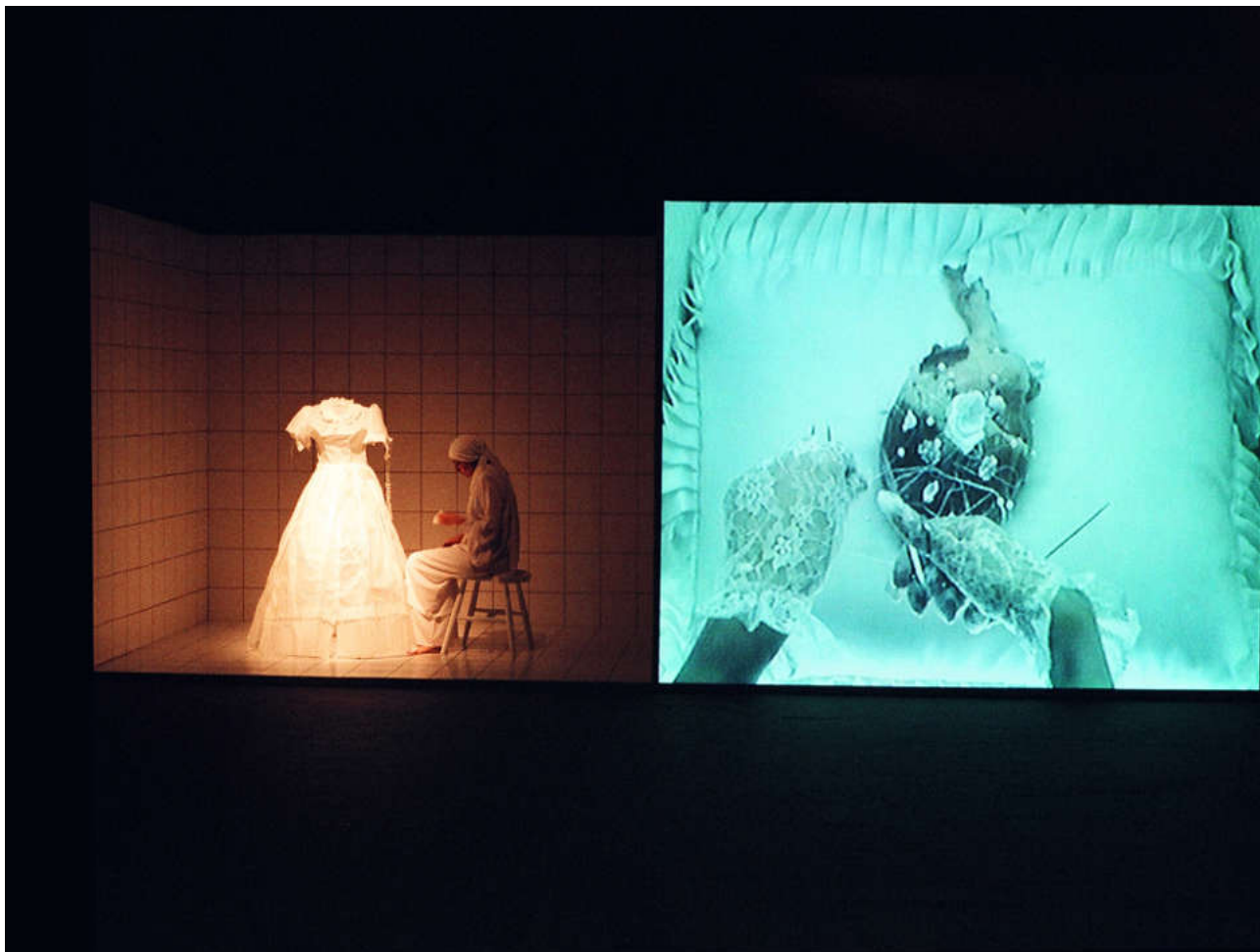


Basim, Magdi, *La Grande Revanche, The Great Retaliation* , 2002

Cette esthétisation des guerres du Moyen-Orient est également le fait des artistes occidentaux. Ainsi, Michel Aubry propose *Sept tapis afghans* au Centre d'art contemporain de Brétigny, en 2000, confectionnés en Afghanistan au moment de l'invasion par les soviétiques en 1979 et vendus principalement aux soldats russes.

Tissés et noués conformément à la tradition, leur particularité réside dans la représentation de motifs guerriers qui contrastent avec l'iconographie et la stylistique traditionnelle de l'art du tapis en Asie centrale. Ces emblèmes issus de la guerre contre les Russes sont ainsi réappropriés par ceux, les Afghans, que les premiers

avaient pour mission de détruire. Présentée sous la forme d'une grande installation murale, l'œuvre traite de la fin de l'empire communiste tout en rappelant son apothéose. C'est une fresque postcommuniste qui se joue du fétichisme politique, tout en dénonçant la guerre. La tension esthétique, entre le beau et un objet de dénonciation se retrouve chez l'Égyptienne Amal Kenawy, qui se sert du kitsch dans sa lutte contre le conformisme social et en particulier l'obligation du mariage qu'elle représente dans sa vidéo *La Pièce, The Room*, en 2003, sous la forme d'un cœur supplicié par la couture de dentelles et de fleurs ornementales :



Amal Kenawy, *La Pièce, The Room*, vidéo, 2003

De même, l'Égyptienne Hala Elkoussy exprime dans *L'Album – L'Histoire de la Famille Revisitée, The Album – Family History Revisited* (2004), un conformisme

factice et ironique, miroir des normes sociales, autour du mariage et de la procréation, mais aussi de la décoration intérieure, y compris les photos de famille qui peuple la demeure des nouveaux époux.

Keizer, graffeur égyptien de la Révolution de Janvier 2011, explique que ce qui l'intéresse fondamentalement est la tension esthétique entre des éléments visuels apparemment contradictoires, qui permettent de révéler ce qu'il y a de choquant ou d'inacceptable²⁸². Il élabore ce type de discordance en représentant une femme qui tient un oscar, la récompense cinématographique américaine, dans ce moment d'aboutissement où les acteurs se sentent reconnus. L'heureuse élue est cependant cagoulée, comme pour cacher son identité. On retrouve cette même pratique de la dissonance comme mode de provocation esthétique et politique avec la *Blanche-Neige* de Walt Disney et *Hello Kitty* icône du *kawaii*, « mignon » japonais, qui tiennent une sorte de fusil mitrailleur (*Snow White* et sans titre), ou un révolutionnaire protégé des gaz lacrymogènes par un masque et figurant sur une publicité pour un déodorant corporel féminin (*Celebrity*, *Célébrité*) :

²⁸² Entretiens de 2013.



Keizer, 2011-2013

Intriguée par cette puissance subversive de l'art kitsch je proposais, au milieu des années 2000, à trois artistes syriens de faire une exposition sur cette esthétique, Aiham Dib, Erfan Khalifa et Mohamed Haj Kab. Les deux premiers, anglophones, connaissaient déjà le mot, le troisième, arabophone, ignorait tout du kitsch et de son sens. Il fut convenu qu'en tant que commissaire d'exposition, j'aurais des entretiens avec Aiham Dib, mais que nous ferions une sorte d'atelier didactique avec les deux autres, Erfan Khalifa étant disposé à faire la traduction pour Mohamed Haj Kab.

L'exposition étant prévue une année à l'avance, l'atelier devait se dérouler pendant cette période à raison d'une ou deux demi journées par semaine. Je parlais des artistes égyptiens, tout en présentant les analyses des détracteurs occidentaux du kitsch, afin d'en montrer la réversibilité et la subversion potentielle. Apparue en Allemagne vers 1860, le « kitsch » signifie le recyclage, la babiole, la camelote ou encore le mauvais goût. Plus largement, il constitue un enjolivement du réel, niant la mort, la souffrance ou l'imperfection. Il est *art du bonheur* selon le sociologue Abraham Moles (1920-1992), propose un idéal et s'appuie sur une illusion. Il peut être aussi une esthétique, une image ou un objet, ainsi qu'une attitude ou un discours. Comparée à l'art, le kitsch en est soit la négation, soit la copie, et confond le naïf de l'enfance avec une représentation immature du réel. Anti-art par la négation de la valeur esthétique, il devient art quand il est utilisé dans une œuvre. Ainsi détourné de sa fonction d'embellissement du réel, le kitsch devient ironie et peut ainsi désamorcer l'illusion d'un réel idéalisé. Dans sa version grotesque, il entre en tension avec une réalité tragique et exacerbe la tension dramatique. Au terme d'une année à explorer ces différentes thématiques (2006-2007), j'ai organisé une exposition dans la maison-atelier d'un sculpteur et chacun des trois artistes a présenté un travail singulier, à partir duquel j'ai pu mener le travail de recherche qui m'intéressait. Nous avons ensuite transporté l'exposition à Der Ezzor, à la frontière irakienne, puis dans plusieurs villes de Syrie.

Il peut sembler paradoxal de travailler sur des œuvres que l'on a participé à faire advenir, mais ma contribution se bornait à présenter les théories du kitsch et son usage par les artistes et en particulier, les artistes égyptiens. Avec Aiham Dib et Erfan Khalifa ce fut un long dialogue, finalement réciproque. Avec Mohamed Haj Kab le malentendu resta complet du premier jour de notre rencontre jusqu'à sa création finale. Non pas qu'il y eu le moindre décalage culturel, au sens de l'appartenance à des civilisations différentes, mais plutôt qu'il ne voulu jamais admettre qu'une Barbie n'est pas une œuvre d'art, la représentation sublime de la féminité, sans avoir

d'ailleurs besoin de savoir qu'il faisait alors sien le discours des artistes de l'art modeste comme Hervé Dirosa. Jusqu'au bout ce que les deux autres et moi-même appelions kitsch, il l'appelait *rêve* ou *idéal*, se refusant à distinguer un objet kitsch d'un autre, récusant ainsi la dichotomie noble-populaire, niant tout élitisme et faisant passer la hiérarchie de la valeur de l'art ailleurs que dans la dimension sociologique.

Il s'agissait également de faire le choix du rêve et de l'illusion comme le montrent ses œuvres. S'appropriant l'idéal présent dans le kitsch, Mohamed Haj Kab revisitait l'univers de *Barbie*, représentation aussi parfaite que surhumaine, sinon inhumaine.

Car c'est un idéal asexué que proposait l'artiste, les jambes de la poupée fusionnant en un membre unique de queue de sirène. Ailleurs, il créait un monde imaginaire où les roses avaient la taille des arbres et des chevaux. Cet univers apparemment naturel se trouvait cette fois humanisé par la présence d'une corde qui montrait qu'il s'agissait d'un cheval domestiqué, et celle d'une barrière, symbole de la propriété.

Cette dualité et cette compétition entre imaginaire et réalité étaient renforcées par le renversement de l'image dont le reflet semblait plus net et plus réel que l'original. De même l'ombre d'une chèvre apparaissait comme une réalité réifiée par la netteté de l'image, comparée au flou du modèle, facteur d'irréalité. Ailleurs encore, c'est un monde naturel bien qu'artificiel que mettait en scène Mohamed Haj Kab avec ces fausses fleurs, irréelles, comme si la représentation de la nature était le lieu privilégié du rapport au réel et à sa négation, l'idéal :



Mohamed Haj Kab, Photographie, sans titre, 2007

Le travail d'Erfan Khalifa explorait le contraste entre la peau et les fleurs en plastique, pointant l'artifice et renvoyant l'authentique et le naturel du côté de l'humain. Derrière cette métaphysique de l'origine, se profilait la critique sociale d'un univers de plastique et de l'industrialisation de l'esthétique, le kitsch résidant dans cette mutation esthétique et éthique de l'original vers sa copie, les vraies fleurs apparaissant imparfaites car éphémères. L'homme produit un idéal, substitut matériel du salut, qui le renvoie à ses propres limites physiques et à la fragilité de son existence ; manque toutefois à cette création la Vie et le Beau. Cette falsification existentielle apparaît comme une faillite esthétique dans la mesure où la copie n'atteint jamais la grâce de la vie naturelle; quel que soit son degré d'humanisation, la nature échappe à l'homme et survit à sa disparition :



Erfan Khalifa, photographie, sans titre, 2007

C'est d'ailleurs de disparition dont il était justement question dans la première vidéo d'Erfan Khalifa. Et c'est de l'absurde que meurt le personnage inconscient de ses actes et de ses jeux d'imitation. À faire semblant de tuer, il perd les pédales et finalement retourne l'arme contre lui-même. Le kitsch détourné en art est une pratique modeste, qui ne se prend pas au sérieux, et parfois tourne ainsi en dérision la gravité. Il utilise alors le grotesque, comme dans la deuxième vidéo d'Erfan Khalifa, avec ce poème d'amour un peu ridicule récité sur un ton aussi sérieux que dramatique et qui jure avec l'apparence kitsch et un peu folle de l'artiste. Franchissant une étape supplémentaire avec sa troisième vidéo, celui-ci apparaissait le visage entièrement épilé, figure inhumaine et androgyne, exacerbant la tension dramatique née du décalage entre l'absurde kitsch et le désespoir des paroles déclamées.

Aiham Dib, quant à lui, s'emparait du kitsch et de l'effet enjôleur des messages publicitaires auxquels s'apparentaient les images du *kitschographe*, machine optique inventée par l'artiste, projetant des photos d'autant plus kitsch qu'elles étaient faussement anciennes, artificiellement vieilles par le traitement pictural qui en était fait. L'artiste présentait une œuvre qui dénonçait la marchandisation de l'art, dont le support était ici une boîte de conserve. Son *kitschographe*, ou machine à produire du kitsch, jouait avec humour sur l'inutile et le

superflu. Sa vocation était de visualiser des images, présentées sous forme de réclames, figures de l'illusion du bonheur, d'une promesse d'harmonie des relations. Usant ainsi de l'ironie, l'artiste condamnait la manipulation émotionnelle des images, destinées à séduire ou à rassurer, en vantant un bonheur sans espoir de réalisation, sentimental et surchargé :



Aiham Dib, photographie, sans titre, 2007

Aiham Dib explorait aussi d'autres facettes du kitsch. Ainsi, la copie d'œuvre d'art avec l'une des images amovibles du *kitschographe*, cette *Joconde* de pacotille, qui désacralisait l'originale par la référence au journal érotique *Playboy*, en lui

conférant une dimension quasi divine, grâce à la lumière projetée qui, comme une auréole, nimbait Mona Lisa.

Cette ambivalence du kitsch à la fois beau et subversif opère également avec la violence, pour mieux la dramatiser et partant la dénoncer.

4.1.2. Dramatisation de la violence

Le tragique de la guerre omniprésent chez la Libanaise Zena El Khalil, s'exacerbe dans les travaux abordant le conflit contre l'Irak (2003-2011), en particulier la prison d'*Abou Ghraib* aux mains des Américains de 2003 à 2006 et la guerre israélo-libanaise de 2006.

Reprenant une photographie d'internet, elle représente un homme couvert d'un drap et qui s'apprête à être pendu, levant les mains vers le ciel en une silencieuse supplique, tandis que le fond, en forme de napperon à dentelle, est rose et bleu pâle :



Zena El Khalil, Iraq : Éloge pour une âme en peine, Iraq: Eulogy for a Distressed Soul, 2007

De même, elle remplace les fusils, par des miniatures en plastique rose, un minuscule oiseau parfois installé sur le canon de l'arme. Reprenant les affiches que les Israéliens jetaient sur le Liban pendant la guerre de 2006, avec Hassan Nasrallah figuré en génie à la lampe et s'élevant comme un serpent aux sons des flutes des principaux représentants des pays limitrophes, Zena El Khalil, les *kitschifie*, accroissant la tension dramatique entre le modèle et le traitement faussement lénifiant qu'elle en fait. Cette dramatisation des guerres du Moyen-Orient est également le fait des artistes israéliens dissidents, Pavel Wolberg et Guli Silberstein.

Dans ces vidéos ce dernier ne cesse de soulever le drame palestinien, auquel il oppose un certain confort de vie israélien.

4.1.3. Perversion kitsch, la beauté de la souffrance

Représentant les martyrs de la Révolution égyptienne du 25 janvier 2011, le peintre Ammar Abo Bakr esthétise cette violence. Il revendique une tension émotionnelle entre différents niveaux de violence visuelle, la laideur des visages traumatisés et l'éclat des couleurs utilisées, tant pour représenter les chairs tuméfiées que les auréoles de ces combattants ainsi sanctifiés. Alors que les premières représentations des martyrs sont composées de lignes simples destinées à saisir les traits singuliers des victimes et à les commémorer, il élabore ici un traitement pictural particulièrement soigné pour représenter le supplice dont l'horreur aussi bien esthétique que morale est ainsi dramatisée. L'utilisation de couleurs vives, pop, quasi fluorescente pour les auréoles des martyrs, crée une tension esthétique et éthique, la laideur des visages contre la beauté de l'œuvre intégrale, représentation du « mal » de la souffrance de ces victimes à la fois sublimée et exacerbée.

L'ambivalence de l'œuvre est redoublée par la fascination qu'elle engendre et qui relativise parfois la réalité représentée, par exemple quand ces peintures servent de décor aux passants qui se font photographier devant, au grand dam d'Ammar Abo Bakr :



Ammar Abo Bakr, rue Mohamed Mahmoud au Caire, après 2011

Franchissant une étape supplémentaire, l'Iranien Reza Aramesh propose une interprétation de la violence qui sous-tend une certaine érotisation. Il décontextualise souvent les guerres qu'ils racontent, choisissant parfois de représenter la guerre du Vietnam. Soulignant le rapport entre la guerre avec l'argent, il place les scènes qu'ils représentent dans le cadre luxueux des musées ou des manoirs britanniques. Les mises en scène qu'il réalise et qu'il nomme *action*, sont en noir et blanc, mais les figurants sont souvent jeunes et beaux et évoquent autant des rites érotiques que le supplice des opprimés :



Reza Aramesh, Action 64: Prisonniers Viêt Cong bâillonné et les yeux bandés, Vietcong Prisoner Gagged and Blindfolded. November 26th, 1965, Tirage argentique noir et blanc, 2009

Autre choix politique, autre choix populaire, les artistes produisent parfois un art modeste.

4.2. Le choix de l'art pauvre en Égypte

L'option du matériau pauvre s'inscrit dans une tradition artistique qui remonte à la fin des années 1960, avec l'apparition de l'*Arte Povera* et qui manifeste un mouvement international plus vaste. Il s'agissait de se porter en faux contre le pop art et la marchandisation de l'objet d'art. Cette dimension militante est peu présente chez les artistes que nous étudions, mais il faut reconnaître que ceux qui pratiquent cet art pauvre, produisent rarement des œuvres pop. Dans l'histoire de l'art ce goût des matériaux non nobles s'apparente également aux Nouveaux réalistes des années 1960 et en particulier à Daniel Spoerri, qui fabriquait des *tableaux-pièges*, en collant sur des surfaces verticales des objets de la vie quotidienne. De même, l'artiste Jean Dubuffet fait l'apologie du simple et du banal, comme du déchet :

« La boue, les déchets et les rebuts et la crasse, qui sont à l'homme ses compagnons de toute sa vie, ne devraient-ils pas lui être bien chers et n'est-ce pas bon service à lui rendre que le faire souvenir de leur beauté ? Voyez bien comme les petits enfants regardent dans les ruisseaux et les débris et y trouvent mille merveilles²⁸³. »

On pense aussi à un autre artiste, Hervé Dirosa, qui définit d'ailleurs nommément l'art modeste, comme un vaste ensemble hétéroclite qui exclut l'art savant et tend vers le populaire au sens large :

« Le terme d'art modeste a été créé pour nommer ce qui est oublié, marginal commercial ou sauvage, occulté, périphérique de la création. Ces objets et ces pratiques forment un territoire sans centre, aux frontières élastiques²⁸⁴. »

²⁸³ Jean Dubuffet, *Prospectus et tous écrits suivants*, Gallimard, 1967, t. II, p. 66.

²⁸⁴ Hervé Dirosa, *L'Art modeste*, Editions Jannink, Paris, 2011.

4.2.1. L'utilisation d'un matériau modeste

Ainsi, les sculptures en feuille de palme de l'Égyptien Ahmed Askelany expriment sa volonté d'utiliser un matériau bon marché peu estimé. Employé généralement pour fabriquer des meubles, il signe l'appartenance rurale et populaire de son propriétaire. Au-delà, ou plutôt en deçà de la dimension politique de ce choix de matériau, l'artiste exulte comme après un bon tour, de cette idée aussi simple que géniale que constitue l'utilisation de ce matériau²⁸⁵ :

Ahmed Askelany, Shisha, Pipe à eau, 2014

²⁸⁵ Entretiens de 2003.



Une autre artiste, la Libanaise Lara Baladi, vivant au Caire, construit pour la Biennale du Caire de 2008-2009, une tour, avec les briques en terre qui continue de servir de matériau de base pour les constructions pauvres, en particulier les habitats dits « informels », à la périphérie urbaine. Lauréate de cette Biennale, elle identifie d'ailleurs ce succès comme le signe avant-coureur de l'insurrection populaire de 2011 :



Lara Baladi, Hoppe, Espoir, 2008

Franchissant une étape supplémentaire, certains artistes utilisent des objets ou des matériaux trouvés dans la rue et composent des œuvres à partir du recyclage des déchets.

4.2.2. Le recyclage des déchets

Chez Huda Lutfi, il s'agit de recycler l'objet trouvé qui constitue une part importante de ses sources d'inspiration. Elle décrit un véritable enchantement, une puissance quasi autonome de l'objet usé, porteur d'histoire et découvert par

hasard²⁸⁶. Ce rapport sensible semble une façon de projeter en dehors de soi le désir de l'objet trouvé et de lui prêter une existence un peu magique, dont la puissance esthétique est proportionnelle à la visibilité de son ancienneté, comme dans « Méditation sur une paire de chaussures », de Paul Claudel :

« Les objets usuels longuement employés par un même maître ont pris une espèce de personnalité, un visage propre, j'allais presque dire une âme, et le folklore de toutes les nations est rempli de ces êtres plus humains que l'homme, puisque c'est à l'homme seul qu'ils doivent leur existence et qui, à son contact éveillés, ont pris peu à peu une espèce de vie propre et d'activité autonome, une espèce de volonté latente et fée²⁸⁷. »

Ainsi ce buste ramassé à proximité de réceptifs publics à eau et que Huda Lutfi nomme le *Protecteur de la cruche à eau* :



*Huda Lutfi, Protector of the water jug,
Protecteur de la jarre, 2010*

²⁸⁶ Entretiens de 2011.

²⁸⁷ Claudel, Paul, « Méditation sur une paire de chaussures », *Œuvres en prose*, Bibliothèque de la Pléiade, 1965, p. 1243.

De même, Ayman Ramadan, fait le choix quasi exclusif du recyclage et du déchet.

C'est ainsi par exemple ainsi qu'il entre en contact avec la ville d'Amsterdam, en collectant des détritiques, les rebus de ce nouvel environnement. Se faisant, il réunit un ensemble hétéroclite auquel il donne le nom de *Mirrors* : « Miroirs », en référence aux habitants de la ville, par une exploration en creux, fondée sur la connaissance de ce qui a été jeté, mais qui usé par le temps reflète une partie de la vie. Plus généralement, il s'agit de représenter la réalité quotidienne des pauvres. Il célèbre ainsi leur fierté de classe et met en avant leur rôle social. Il revendique également un sentiment de compassion pour ces anonymes, majoritaires dans la population et dénonce les inégalités sociales. Comme chez Hervé Dirosa, Ayman Ramadan entreprend une « valorisation du marginal et du méprisé²⁸⁸ ». Dans le même temps, il défie la censure officielle et remet en question Hosni Moubarak, alors que celui-ci est encore au pouvoir. Il cherche ainsi à repousser les limites de la liberté d'expression et à encourager ses concitoyens à plus de critique et de participation politique. Affirmant sa proximité avec les travailleurs de la rue, Ayman Ramadan s'engage en leur faveur et justifie ainsi le choix d'une esthétique *pauvre*²⁸⁹. Il explique également sa proximité avec le peuple par ses propres origines sur lesquelles il fonde son identité d'artiste.

Né dans un petit village du Nord de l'Égypte, Ayman Ramadan est arrivé à 16 ans au Caire, comme beaucoup d'autres jeunes à la recherche d'un travail. Il décrit cette arrivée comme un choc, lié au changement d'environnement comme de sociabilité. Il prend alors la mesure des inégalités sociales et surtout de l'apparence de normalité sous laquelle elles sont masquées. Il insiste sur *l'invisibilité* des travailleurs les plus humbles qui constituent pourtant la base économique de la société. Leur manque de visibilité lui paraît d'autant plus paradoxal, qu'ils s'agit de la population qui remplit la rue et la fait vivre, contrairement à tous ceux, les classes moyennes en particulier, qui ne font que la traverser. Keizer, jeune pochoiriste et graffeur militant de la Révolution égyptienne de janvier 2011 souligne également cette invisibilité du peuple, inadéquate avec son rôle dans la société :

« Le feu et la passion qui m'animent proviennent surtout des victimes et des marginalisés par les systèmes de contrôle et surtout le capitalisme et le

²⁸⁸ Hervé Dirosa, *L'Art modeste*, Editions Jannink, Paris, 2011.

²⁸⁹ Entretiens de 2011.

consumérisme. Les marginalisés sont les sans-visage, les sans-nom, les oubliés de l'époque, ceux qui meurent et continuent de mourir dans un gaspillage insensé ; Ceux dont les tombes ont des numéros au lieu de lettres ; Les classes ouvrières qui sont les éléments constitutifs qui soutiennent l'élite présente. Les classes laborieuses rendent possible ce style de vie de l'élite, mais ne reçoivent rien pour leur lutte, leur sacrifice et leur loyauté²⁹⁰. »

De même, Ayman Ramadan exprime sa compassion pour les gens de la rue et en particulier ce quartier du centre ville où il travaille et a son atelier. Pourtant, loin d'être un des plus pauvres du Caire, ce micro-quartier se caractérise par une grande mixité sociale et culturelle. Il accueille à la fois un garage avec ses mécaniciens et ses soudeurs, un café en extérieur, des vendeurs ambulants, et des cireurs de chaussures. La proximité du musée national et des anciens quartiers européens attirent de nombreux touristes. C'est là aussi que se trouve le principal centre d'arts contemporains du Caire, la *Towhouse Gallery*, à la fois lieu d'exposition et de résidence pour les artistes étrangers. L'immeuble d'origine, qui accueille les bureaux de la *Towhouse* et les ateliers d'artistes, s'est étendu à un ancien local de fabrication de papier, la *Factory*, recyclé en lieu d'exposition et en magasin d'artisanat et d'objets d'art. Peu de points communs donc entre les différentes populations de ce quartier, s'organisant à l'intersection de deux rues perpendiculaires. D'un côté, les travailleurs, le *peuple* de la rue, dont les activités et la sociabilité sont ancrées dans le quartier, de l'autre la population occasionnelle des touristes et celle de ceux qui viennent faire réparer leur voiture ou visiter la *Townhouse*. Rares sont ceux qui font le lien entre ces univers, annulent la distinction sociale entre le milieu de l'art et celui de la rue, à part Ayman Ramadan, qui passe de l'un à l'autre et réciproquement, grâce à ses choix esthétiques et son engagement politique. Quinze ans plus tôt, il s'est fait embaucher comme gardien et homme à tout faire à la *Townhouse*. Dans un premier temps, il dormait dans la rue, puis s'était fait prêter une chambre par le directeur de la galerie, William Wells, qui le prit sous sa protection. Il multiplie alors les expériences professionnelles et surtout apprend à travailler le métal avec les soudeurs et les

²⁹⁰ But my fire and passion really stems from the victimized and marginalized by systems of control and especially capitalism and consumerism. The marginalized are the faceless, the nameless, the forgotten by time, those who die and continue to die in a meaningless wasteful sense; those whose graves have numbers instead of letters. The working classes that make the building blocks that support the present elite. The working classes make this elite life styles possible, yet they get nothing for their struggle, sacrifice, and loyalty. Keizer, <http://blerilleshi.wordpress.com/2013/02/09/street-art-is-an-unconscious-creative-collective/>

mécaniciens du garage automobile. Il entre aussi en contact avec certains artistes de la galerie et notamment l'Égyptienne Huda Lutfi, elle-même adepte du recyclage de l'objet. Cette rencontre avec le milieu artistique est doublement fondatrice. Elle permet à Ayman Ramadan de découvrir la création contemporaine, mais inaugure aussi son sentiment d'étrangeté vis-à-vis des artistes, qui l'ont d'abord connu comme l'homme à tout faire de la *Townhouse*.

Pour décorer son lieu de vie, il commence à copier certaines expositions. Revenant sur cette *éducation*, il exprime l'apport de ses *maîtres* en ce qui concerne leur regard vis-à-vis de l'environnement urbain et de la rue et qui va modeler son choix artistique. Dès lors il revendique son intérêt pour la culture urbaine en même temps que son appartenance populaire. Il veut être la « voix du peuple » et s'inscrit dans une sorte de lutte des classes qui oppose l'« homme ordinaire », pour qui la vie est dure, qu'il soit de la ville ou de la campagne, au reste de la société²⁹¹ :

« Je parle des artisans, les gens qui ont un travail manuel, cette classe dont je viens. Les gens traversent juste les garages et ne voient pas ceux qui travaillent là. Tout le monde parle des autres, d'amour ou de la situation du gouvernement, mais ils ne parlent pas de ces gens. Tu sais, j'essaie d'être leur voix, parce que je viens de leur classe, la classe des travailleurs, de leurs conditions de vie et je sais un peu ce qu'ils ressentent et j'essaie d'être leur voix et de leur donner une visibilité²⁹². »

S'il fait le choix de rester proche des milieux populaires, sa promotion sociale l'en éloigne en partie. Pour les gens du quartier, il est devenu un homme riche et reconnu qui voyage et joue un rôle important à la *Townhouse*, où il est chargé d'organiser les résidences des artistes étrangers. Aux yeux de sa famille, il constitue une aide économique précieuse, mais son choix professionnel reste pour eux une énigme. À 32 ans, il n'a toujours pas fondé de famille et paraît s'éloigner de formes plus conventionnelles de rémunération et d'existence. Éloigné du peuple par certaines de ses nouvelles habitudes, Ayman Ramadan se sent également étranger vis-à-vis des artistes éduqués, cultivés et issus des classes moyennes.

²⁹¹ Entretiens de 2011.

²⁹² "I talk about craft people, the people who work by hand this kind of class I come from. People just cross the mechanic shops and they don't see the people work there. Everybody talks always about different people, different love or situation of the government, but they really don't talk about those people. You know I try to be their voice because I come from their class, workers class, their situation, like I know a little bit how they feel then I tried to be their voice and to show them." Entretiens de 2011.

Au moment des entretiens avec l'artiste, à l'été 2011, celui-ci a déjà réalisé huit expositions personnelles à la *Townhouse*, et participé à une trentaine d'expositions internationales. Il a également enrichi sa formation initiale d'une école de photographie aux États-Unis et participé à plusieurs résidences. Il est d'ailleurs, au moment des entretiens, un membre annuel de la *Rejskacademy* d'Amsterdam²⁹³. Il apparaît comme un médiateur entre l'univers de la rue et celui de l'élite artistique égyptienne ; d'un côté le monde éclaté des artistes que réunit leur succès, le public des classes aisées, indifférentes, selon lui, au sort des plus démunis, de l'autre, les pauvres et la dureté des conditions de vie. Lui-même reste proche de la sociabilité populaire, substitut de l'esprit communautaire et villageois de son enfance, qu'il célèbre dans *A Downtown street* (2002). Cette œuvre cherche à constituer un miroir fidèle de la vie de ces gens :

« J'ai ainsi puisé mon inspiration en m'immergeant dans le milieu ouvrier et artisan du quartier, en créant des relations avec ses habitants et en canalisant ces expériences et ces liens à travers ma pratique artistique. Par mon travail, j'ai voulu rendre visible ce qui si souvent est oublié ou pris pour acquis dans la vie urbaine²⁹⁴. »

Prévue pour être une installation, cette œuvre est à l'image des différents métiers que l'on trouve dans le quartier. Ayman Ramadan a emprunté le savoir faire des soudeurs pour fondre le métal et le plier à son travail de création. Il représente ainsi l'univers à la fois visuel et social de ce quartier du centre ville. Sans réelle épaisseur, proche en cela d'une figuration en deux dimensions, ces représentations des mécaniciens, nettoyeurs, réparateurs de sièges, semblent s'activer autour des véhicules, en fait des voitures hors d'usage, récupérées aux alentours. Ramadan a cherché à donner vie non seulement à ces activités mais également à la personnalité de ces êtres :

²⁹³ Entretiens de 2011.

²⁹⁴ "I was thus inspired to immerse myself in Cairo's working neighborhood, form close relationships with their inhabitants and channel those experiences and friendships through my artistic practice. Through my work, I attempt to make visible that which so often becomes an overlooked or taken-for-granted element of the urban fabric." Entretiens de 2011.



Ayman Ramadan, A Downtown street, Une Rue du centre ville, 2002

Des enfants des rues, des vendeurs de journaux ou de nourriture entrent également dans la duplication de ce paysage quotidien de l'artiste. Surtout, le soir du vernissage, l'œuvre s'est animée de son double humain, évoluant, selon Ayman Ramadan, de l'installation à la performance. Les hommes inspirateurs des œuvres, ont joué pour lui, l'ancien compagnon de cette vie précaire, leur propre rôle, témoignant ainsi de leur satisfaction :

« J'ai fait cette installation et le soir du vernissage le cireur de chaussure est venu s'asseoir à côté de sa propre sculpture et a commencé à nettoyer des chaussures et le gars qui vend des jus de fruit et celui des journaux, parce que je les connais tous et ils ont commencé à voir le travail que j'avais fait sur eux. Ils sont venus et ont commencé à faire partie de l'exposition. Tu pouvais les voir entrer dans la Townhouse, tous ces gens comme les mécaniciens ou les cireurs de chaussures, entrer dans la Townhouse pour créer une performance, parce qu'ils aimaient vraiment cela, ils sentaient vraiment qu'ils devaient s'impliquer

dans ce travail. (...). Tout le monde avec qui j'ai travaillé en faisait partie, ici dans le quartier²⁹⁵. »

Chez Ayman Ramadan, deux œuvres, *Baladi Bus*, *Le Bus Local*, et *Le Café, Coffee Shop*, (2004), évoque une lutte des classes. *Baladi* qui signifie littéralement « mon pays », désigne ce qui est populaire, parfois avec une connotation rurale et souvent dans un sens péjoratif. D'ailleurs Ayman Ramadan explicite l'emploi qu'il fait de *baladi* ou de *shaabi*, dont il dénie la connotation péjorative, insistant sur la définition sociologique sous-tendue et affirmant que « le populaire désigne une nouvelle perception du peuple, beaucoup de gens viennent de là et son emploi n'est plus un problème²⁹⁶. » Dans ces œuvres, Ayman Ramadan représente deux aspects de la vie quotidienne égyptienne et cairote, le *microbus* et une sorte d'étal à sandwich, partout présents. Comme dans son travail précédent, des personnages en métal recyclé représentent ceux qui se livrent à ces activités. Une installation sonore diffuse l'enregistrement des bruits de la rue, la circulation, les conversations et la musique populaire, cette musique techno pop, aujourd'hui reconnue. Une vidéo des rues du Caire, surpeuplées, embouteillées, saturées de mouvements dans toutes les directions, complète l'ensemble. Au-delà de ces revendications, Ramadan s'invite aussi dans le débat public pour s'opposer au régime de Moubarak. Il fait remonter sa prise de conscience politique à sa rencontre avec les artistes de la *Townhouse*, et il décrit avec une certaine nostalgie, le temps où enfant, il croyait que ce chef d'État était un roi ou un dieu. *Invisible Workings* (2005) et *Keep Your City Clean* (2009), explicitent cette esprit contestataire et opère un glissement entre l'option militante de donner une visibilité aux plus humbles et le combat contre le gouvernement, comme on le verra au chapitre suivant.

Ayman Ramadan revendique une esthétique de la compassion, qui se traduit notamment par l'utilisation des déchets. Il transpose ainsi la condition sociale des

²⁹⁵ "I did this *installation* and the opening night the shoes guy came sitting near to the sculpture of himself and started to clean shoes and the guy selling juices and this guy from newspaper, because I know them all and they start see the work I do about them. They came and started to be part of the exhibition. You see them get into the *Gallery*, all those people like mechanics or shoes cleaning enter the *Gallery* to *perform* because they really like it, they really feel like they should get involve with this work. (...). Everybody I work with was a part of this, here around the neighbourhood." Entretiens de 2011.

²⁹⁶ "When you say *shaabi* it's like low class. And I use the word to the show you can say *shaabi* or *baladi* about people but it's still not really low class it's just like 'where they come from?' *Shaabi* means part of a new conscious, a lot of people come from there it' not a problem anymore." Entretiens de 2011.

pauvres, au traitement réservé aux chiens du Caire. Une nuit, il observe comment ces bêtes sont d'abord empoisonnées puis emmenées. C'est le point de départ de *Missing Dog* (2009), où il dénonce le sort réservé aux plus faibles. Peu nombreux au Caire et peu appréciés, les chiens sont aussi considérés comme des animaux impurs, depuis que l'ancêtre de l'un d'entre eux révéla la cachette du prophète à ceux qui le pourchassait. De plus, lorsqu'ils vivent dans la rue, ils constituent les concurrents directs des plus pauvres qui s'alimentent grâce aux restes de nourriture. Retournant l'argument, qui consiste à justifier l'élimination de ces chiens par l'impossibilité de les nourrir, il établit un parallélisme avec le rapport de forces social qui condamne les plus démunis. A partir des déchets ramassés dans la rue il fabrique une sculpture de chien, qu'il installe dans la rue et organise un vernissage à la *Townhouse*.

Le lendemain le chien avait disparu, emporté par la police. Décidé à ne pas en rester là, il placarde les murs de tout le centre ville d'une photo de sa sculpture, sur laquelle il ajoute son numéro de téléphone et la promesse d'une récompense de l'équivalent de presque 100 euros – ce qui entraîna de multiples appels téléphoniques et de nombreux malentendus sur l'identité et la réalité de ce chien :

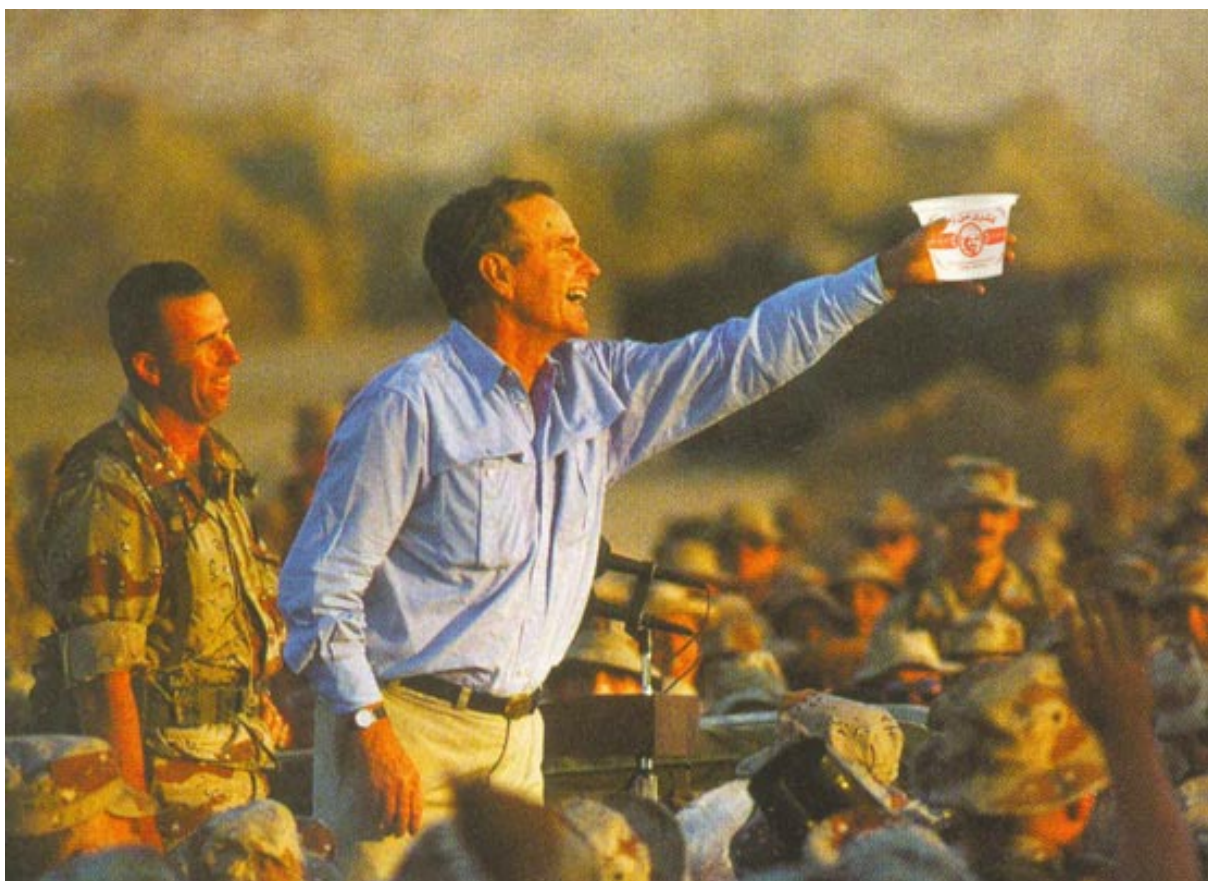


Non content de valoriser la rue, sa dynamique, ses métiers et ses rebus, Ayman Ramadan transpose un plat populaire hors de son contexte sociologique de consommation et en fait un instrument de moquerie contre le pouvoir et ses représentants.

4.2.3. Le goût des mets populaires

Transposant sa critique à l'égard du pouvoir égyptien, à certains chefs d'État étrangers, il élabore *Koshary Min Zamman* (2008), toujours à partir d'une esthétique populaire. L'œuvre est à la fois une installation et une performance qui consiste à offrir du *koshary* au public. En Égypte, ce plat est typiquement celui des pauvres. Il est essentiellement composé de féculents, associant des pâtes, des lentilles, du riz, des pois chiches, des oignons frits et un mélange de sauce tomate et de citron pour fournir, selon un prix modique, le maximum de calories. Pour concevoir les récipients, il reprend l'habitude des vendeurs de *koshary* qui font fabriquer des boîtes en plastique jetables à leur effigie.

Ayman Ramadan orne ainsi ses emballages de son portrait, *orientalisé*, grâce au turban qu'il porte noué sur sa tête, puis les dispose de façon à créer une installation. Il leur adjoint également toute une série de photos représentant quelques personnages, parmi les plus importants de l'histoire politique mondiale, auxquels il fait tenir ou manger du *koshary*, grâce à un montage photographique. À la conférence de Casablanca en 1943 et qui avait notamment pour objectif de concilier les stratégies militaires des Alliés, Churchill a l'air ravi de pouvoir goûter ce plat, tandis que Roosevelt le contemple, plus dubitatif. A Yalta, deux ans plus tard, les mêmes plus Staline décident du monde de l'après-guerre leur *koshary* à la main. Cette fois Roosevelt a l'air repus ! Le président Bush père, brandit triomphalement une boîte, au-dessus des ses troupes stationnées en Arabie Saoudite (novembre 1990), quelques mois avant la première guerre du Golfe contre l'Irak :



Ayman Ramadan, *Koshary Min Zamman*, Le koshary de l'homme, 2008

François Mitterrand et Helmut Kohl semblent partager un même *koshary*, le premier aspirant goulument un *spaghetti* à la Conférence de Beaune en 1993, notamment sur la question de la Bosnie. Bush fils, dans un contexte manifestement militaire, sans doute lié à la guerre d'Irak (2003-2011), accueille ce plat avec joie et Condoleezza Rice serre avec sollicitude la main de son homologue coréen devant un drapeau à l'effigie de l'artiste. Au plan local, le nom imprimé sur chaque boîte, qui est généralement celui du producteur ou du vendeur, est ici *Zamman*, c'est-à-dire l'« homme », l'être masculin, selon une appellation ancienne et populaire. Il évoque la domination des hommes dans la société comme dans la famille :

« Min Zamman, c'est aussi l'argot des rues qui veut dire l'homme. L'expression met l'accent sur la familiarité et la qualité du produit, tout en faisant allusion à la perception de la nature patriarcale des sociétés du Moyen-Orient²⁹⁷. »

²⁹⁷ "Min Zamman is also Egyptian street slang argot and means the man. The phrase emphasizes the local familiarity and dependability of the product while hinting at the perceived patriarchal nature of Middle Eastern society." aymanramadan.net

Ayman Ramadan se contente de soulever cette question, en tant que réalité sociale caractéristique du Moyen-Orient, au moment où certains spécialistes, comme Tewfic d'Aclimandos, constatent une diminution de l'autorité patriarcale, qui fragilise et durcit à la fois la position masculine. Ayant eu l'occasion de présenter ce travail en Égypte comme à New York et à Amsterdam, Ramadan avait un moment envisagé d'exécuter sa performance, vêtu du vêtement rural traditionnel. Il y avait renoncé pour éviter d'*exotiser* cet hommage à son milieu social d'origine comme à son père. Dans un projet toujours en cours, Ramadan utilise *La Lettre au père* de Franz Kafka, dont il souligne l'écho avec sa propre histoire. Ce texte jamais envoyé à son destinataire décrit toutes la difficulté de l'auteur à se constituer en alternative au modèle paternel, le père n'ayant jamais toléré que le fils puisse être autre chose que la prolongation de lui-même, tout en établissant sa supériorité sur un régime d'exception. L'écrivain se trouvait ainsi dans une injonction paradoxale, étant ainsi à la fois institué en semblable et en inférieur, par déni de son accès aux mêmes droits ou aux mêmes comportements.

Cette performance s'inscrit également dans un courant international de l'art contemporain, identifié par le critique Nicolas Bourriaud comme l'« esthétique relationnelle ». De même, pour l'artiste thaïlandais, Rirkrit Tiravanija, le repas festif mais modeste, préparé sous les yeux du public et servi par l'artiste et des bénévoles d'Emmaüs constitue une "sculpture sociale" destinée à partager "un moment de convivialité", à "créer du lien", explique la commissaire d'exposition Claire Staebler²⁹⁸. Dans l'un et l'autre cas, on peut interroger la pertinence de faire manger un plat populaire, de survie, au public des musées ou des galeries, ravi de ce dépaysement gustatif et qui reste largement inconscient de la pauvreté gastronomique et économique contenue. À moins que ces artistes ne s'amuse à faire manger ce plat modeste aux bourgeois. Mais cet objectif semble peu compatible avec l'intention relationnelle invoquée. Chez Ayman Ramadan cette visée relationnelle est subordonnée à la pratique d'un art populaire, souvent politique. Ce dernier fonctionne, comme on l'a vu, sur la mise en tension de l'esthétique kitsch et d'un contenu subversif, même si parfois le regard de l'artiste est ambiguë et emprunt de fascination pour son objet.

²⁹⁸ <http://www.francetv.fr/culturebox/une-soupe-artistique-geante-pour-lechange-au-grand-palais-89877>

De même le choix d'un art pauvre, qui intègre l'objet trouvé ou modeste, comme les déchets paraît militant et ouvre sur la compassion de l'artiste pour la misère et le dénuement.

On retrouve cette compassion dans la représentation de la pauvreté, de même que l'ambiguïté demeure dans un risque d'enjolivement de la misère, ou d'instrumentalisation du peuple, comme on va le voir dans le chapitre suivant.

4.3. L'art populaire au service du combat contre la dictature (2000-2014)

La représentation du peuple qui comporte généralement des revendications sociales nourrit un art populaire et politique. Les artistes s'engagent dans leur société en prenant clairement position pour les pauvres. Pourtant, il arrive que certaines œuvres militantes constituent une esthétisation, un embellissement de la misère. Au point que l'on peut se demander si la référence au peuple ne rate pas parfois son objectif, la dénonciation et l'esprit de subversion laissant la place à une instrumentalisation au service d'autres objectifs politiques. L'esthétisation par les artistes des conditions de vie les plus précaires adoucit la portée de la contestation et parfois le combat contre l'État paraît prioritaire, alors même que cela peut signifier l'emprisonnement et la torture. Après le début des Printemps arabes l'Égypte connaît une libéralisation de l'expression artistique tandis que la guerre en Syrie entraîne un bouleversement de la scène locale et l'exil de beaucoup d'artistes. Ainsi, l'art politique échoue-t-il en Syrie devant la guerre et dès avant, quand la répression engendrait une censure intériorisée par les artistes.

4.3.1. Représenter et esthétiser la pauvreté

Dans certain cas, la célébration du peuple comporte une dimension ironique, comme chez le graffeur égyptien Keizer, qui le représente en fourmi et écrit à ce propos, sur Facebook où il a posté cette image :

« Les fourmis sont les oubliés, les silencieux, les invisibles, ceux qui sont marginalisés, dégradés, victimes du capitalisme, méconnus, anonymes, qui sont morts, à travers les siècles, dans les guerres, les génocides et les nettoyages ethniques. Ils constituent les classes laborieuses, les gens ordinaires, les travailleurs qui cherchent à joindre les deux bouts quand cela a été rendu impossible par la cupidité du système industriel²⁹⁹. »



Keizer, sans titre, pochoir sur les murs du Caire, 2011-2013

De même, ce militantisme en faveur du peuple se double parfois d'une opposition au régime, qui peut prendre le dessus. La surenchère kitsch et son

²⁹⁹ "The ants are the forgotten ones, the silenced, the faceless, those marginalized, degraded, victimized by capitalism, the dis acknowledged the nameless that have died over the centuries in wars, genocides and ethnic cleansing. They are the working class, the common people, good hard working humans wanting to make ends meet when the connection has been already been severed by the greed and gore of industry."

ambivalence n'opèrent plus, la question de la pauvreté n'étant pas compatible avec une procédure d'enjolivement, qui apparaît dès lors comme un déni de la réalité. De plus, il n'existe pas d'antinomie entre pauvreté et beauté, précisément car le *beau du pauvre*, l'art populaire, le kitsch ont été intégrés dans l'art et que comme tels ils obéissent à une hiérarchie esthétique spécifique.

Pourtant, en suivant l'anthropologue Jean-Loup Amselle, la question se pose d'une instrumentalisation de la pauvreté par son esthétisation. Ce dernier théorise un fantasme de régénération dans la contemplation par les publics nantis d'une altérité incarnée par la pauvreté et soumise à des pratiques d'enjolivement. Ainsi, Osama Esid photographe syrien vivant aux États-Unis produit une série, *Les Travailleurs du Caire* (2007), qui représente les principaux petits métiers de la rue, les mécaniciens, les vendeurs de pain ou de jus, les éboueurs, posant devant un décor créé pour l'occasion, un décor qui se donne à voir pour tel, mais qui théâtralise ces travailleurs. Le procédé atténue ainsi l'effet de dénonciation de la réalité et crée de l'enchantement là où les conditions de vie s'y prêtent difficilement :



Osama Esid, Workers of Cairo, Travailleurs du Caire, 2007

Chez la plasticienne Hala Elkoussy, on retrouve cette esthétisation de la pauvreté, cette fois liée à la mémoire et au rêve. Elle représente une galette de pain

en métal, en hommage aux émeutes de la faim sous Hosni Moubarak, *La Montagne sans mémoire, Mount of Forgetfulness* (2010).



Hala Elkoussy, First Story - Mount of Forgetfulness, 2010

Auparavant, dans ses séries *Reconstruction* (2003), et *Périphérique*, *Peripheral* (2005), elle avait représenté les pauvres et leurs conditions de vie, comme ci-dessous un vendeur de barbes-à-papa. Il s'agit d'acteurs, mais la photographie très esthétisée, atténue la réalité.



Hala Elkoussy, (re)construction # 2, Mukattam, 2003

Ici, le kitsch échoue à promouvoir une revendication sociale et la beauté qui se dégage de ces images relativise la contestation. Dans un texte qui écrit pour *Périphérique, Peripheral*, une critique d'art, Claire Davis, affirme le recours, chez Hala Elkoussy, à la fiction pour signifier la réalité. De manière analogue, dans *De Rome à Rome, From Rome to Rome* (2006), Hala Elkoussy revendique la nécessité de l'imaginaire qui n'est justement qu'une illusion, la cité italienne n'existant que dans le rêve de l'émigré³⁰⁰. Elle exprime le besoin d'une amplification de la réalité et juge nécessaire de passer par le dessin animé et l'invention, pour palier la banalité du discours de ces jeunes migrants.

On peut dès lors se demander si tous ces processus d'esthétisation de la pauvreté ne constituent pas une forme d'édulcorant et d'idéalisation de la réalité. La représentation du peuple ainsi embellie, est porteuse d'une régénération primitiviste, déjà invoquée par Henri Matisse, à propos de *La Danse*, en 1909. Ce tableau qui représente des danseurs nus, est une référence à une source populaire de renouvellement. L'historien d'art Pascal Rousseau citant un des contemporains du peintre, Caffin, montre qu'Henri Matisse trouve son inspiration dans les bals du *Moulin de la Galette* au début du XXe siècle, où se refondent les liens sociaux et considérait que « la barbarie rudimentaire », la volonté de retour à la nature et l'instinct tiraient vers le *populaire*³⁰¹. Cette inspiration s'opposait ainsi au ballet classique de l'opéra, qu'Henri Matisse jugeait trop artificiel et trop « organisé ». Ce primitivisme était redoublé par une référence à l'histoire antique de la danse, sa tradition naturiste et sensuelle. De même, Francisco Goya, au début du XIXème siècle, refonde les canons esthétiques des corps en représentant les gens du peuple, inaugurant ainsi une pratique politique de l'art selon l'historien Jacques Soubeyroux³⁰² :

« il existe un autre modèle, plus différent encore du modèle aristocratique, qui fait l'objet de la part de ce qu'on pourrait appeler une sacralisation autre, ou une forme d'ennoblissement, celui de l'homme - et de la femme - du peuple, vigoureux, plein d'énergie vitale qui s'oppose au stéréotype de l'aristocrate

³⁰⁰ Entretiens de 2011.

³⁰¹ Pascal Rousseau, « Autour de la Danse de Matisse », Centre de Recherches sur les arts et le langage, <http://www.youtube.com/watch?v=3GTQIsEM2U8&list=PLuOU2gRcQi7Pxv3DWezppBKyrHi2cRQFh&index=1>

³⁰² Jacques Soubeyroux, *Goya politique*, Sulliver, Cabris, 2011.

*efféminé. Ce modèle populaire, au corps râblé et musclé, qui bouleverse toutes les conventions hiérarchiques de l'art*³⁰³ ».

Chez Huda Lutfi, l'art populaire dit « folklorique » a une dimension thaumaturgique. L'« énergie positive » des poupées, dans son œuvre *Poupées du Zar* (2006)³⁰⁴, sont sensées chasser les maladies, les mauvaises énergies, à la manière de cette cérémonie, le *zar*, réservée aux femmes. Dans *Oh evil Person stop being nuts to each other, Ô personnes malveillantes, arrêtez d'être mauvaises entre vous*, 2010, le public est invité à planter des épingles de manière votive sur une poupée aux formes stylisées et couverte de calligraphie. Comme son titre l'indique, l'œuvre est censée être dédiée à la bienveillance. De même, il y a quelque chose de l'ordre de la rédemption chez le jeune plasticien Ahmed Badry, qui récupère sur internet des images de l'inventivité dans le quotidien et promeut ainsi une poésie de la débrouillardise. Ses œuvres représentent des tuyauteries de salle de bain ou des fers à repasser, détournés pour faire des œufs au plat³⁰⁵. Ainsi, le monde devient un vaste de champ de possibles, où les objets usuels sont détournés de leur fonction par l'inventivité de l'artiste.

L'émotion qui émane de ce type de travaux et la compassion qu'elle suscite sont théorisées par l'anthropologue Jean-Loup Amselle, comme une « façon, au demeurant assez classique, d'assurer son propre salut »³⁰⁶. Il déplore néanmoins, une attraction ambiguë vis-à-vis de la représentation de la pauvreté. Il identifie, en effet, une demande occidentale pour cette altérité que constitue la misère, une « étrange fascination », un « voyeurisme » et une « délectation morbide »³⁰⁷. Il montre que cette altérité est en même temps le fantasme d'une régénération. À la manière d'Henri Matisse cherchant un renouvellement de la danse dans le primitivisme des pratiques populaires, Jean-Loup Amselle analyse cette attraction des pays du Nord pour la pauvreté. « La recherche des formes extrêmes de vie ou, ce qui revient au même, des formes primaires, voire primales, du rapport à l'existence rejoint le domaine du primitivisme que l'on a tenté de circonscrire »³⁰⁸. » Théorisant le rapport de force interculturel et la hantise postmoderne de la fin du monde des pays

³⁰³ Jacques Souberoux, *Goya politique*, Sulliver, Cabris, 2011, p. 167.

³⁰⁴ Entretien de 2011.

³⁰⁵ Entretiens de 2013.

³⁰⁶ Jean-Loup Amselle, *L'Art de la friche*, Flammarion, 2005, p. 87.

³⁰⁷ Jean-Loup Amselle, *L'Art de la friche*, Flammarion, 2005, p. 87.

³⁰⁸ *L'Art de la friche*, Flammarion, 2005

du Nord, Il identifie un fantasme de renouvellement dans une altérité exotique, fondée sur la misère, le déchet, l'explosé³⁰⁹ :

« L'enrobage d'un Nord muséifié, le maintien à l'état de friche des villes paupérisées du Sud pourrait bien constituer un refuge pour l'imaginaire, un espace de liberté et un terrain d'aventure dans lequel les Occidentaux auraient la possibilité de se ragaillarder³¹⁰. »

De même, l'art contemporain débouche sur le néant d'une pensée prétendue morte avec l'art moderne : « Face à ce dessèchement ou à ce délitement supposé, la solution n'est-elle pas de recourir à des formes artistiques exotiques pour régénérer ledit art³¹¹ ? » À l'inverse, le philosophe François Dagognet défend la compassion et l'utilisation des objets modestes et des détritrus par certains artistes européens. Dans une inversion hiérarchique, il développe un humanisme chrétien à l'égard des plus pauvres :

« L'abbé Pierre et Mère Térésa – deux figures charismatiques de notre temps- ont rencontré les pauvres devant les tas d'ordures ou les monceaux de chiffons. Ils ont réussi à transformer les lieux de l'abandon et des détritrus en un univers de la reprise, à la fois pour les plus démunis de notre monde et aussi pour les ressources qu'ils en ont tirées ; nous ne cachons pas notre admiration pour ces pionniers de l'humain - dans les sociétés où s'étend la misère et où s'accumulent les déchets. »

Pourtant, chez certain artiste, on note une tendance à perdre de vue la dénonciation des inégalités sociales et à la subordonner à une lutte contre l'État, parfois dans ce qui apparaît comme une instrumentalisation du peuple.

³⁰⁹ Jean-Loup Amselle, *Africa Remix*, catalogue p. 67.

³¹⁰ Jean-Loup Amselle, *L'Art de la friche*, p. 71.

³¹¹ Jean-Loup Amselle, *L'Art de la friche*, Flammarion, 2005, p. 68.

4.3.2. Instrumentalisation du peuple ?



Amal Kenawy, Le Silence des agneaux, performance 2010

Dans *Iftar* (2004), du nom du repas qui marque la rupture du jeûne pendant le ramadan, Ayman Ramadan, jeune plasticien égyptien, propose un film vidéo avec les hommes qui l'ont inspiré dans son œuvre *Une rue du centre ville, A Downtown Street* et qui mangeaient à proximité de la galerie *Towhouse*. Il met en scène une tablée, sur le modèle des repas populaires, auxquels les pauvres sont invités pendant cette période. Il intègre le film dans une installation, des figures aux contours métalliques représentant les dîneurs et projetant leurs ombres fines sur le film. Selon l'artiste, le hasard voulu que les participants soient douze comme les apôtres et dans *La Cène*, le célèbre tableau de Léonard de Vinci. S'emparant de cette référence religieuse il y adjoignit un morceau de Jean Sébastien Bach. L'objectif de l'artiste qui se définit comme porte-parole du peuple, était de célébrer les valeurs d'égalité et de justice sociale par la représentation d'un repas partagés par les plus humbles :

« Durant le ramadan dans presque toutes les villes du pays les gens arrêtent de travailler et rompent le jeûne ensemble, à des tables comme celle dans la vidéo. La plupart d'entre elles sont caritatives et comme celle dans l'iftar, n'apporte pas seulement de la nourriture, mais aussi un sentiment d'appartenance. Tout le monde peut se joindre à une table, est le bienvenu et se sent égal aux autres. C'est l'esprit de l'Islam³¹². »

Pourtant Ayman Ramadan fut accusé par certains membres de la société civile de porter atteinte à la dignité des personnes filmées en train de manger avec leurs mains. Pour se défendre, l'artiste fit référence à la connotation religieuse de son œuvre, incompatible, selon lui, avec une atteinte à la dignité des pauvres. Issu lui-même du peuple il ne peut imaginer de porter atteinte à l'un de ces membres.

« Quand j'ai vu une copie de la Cène de Léonard de Vinci, j'ai cru que c'était un iftar musulman et quand sa signification chrétienne m'a été expliquée, j'étais sûr que le sens était le même. En filmant cet iftar d'une façon qui rappelle la peinture de Vinci, je pensais que les gens, pourraient comprendre et reconnaître la dignité qui s'y trouvait.

Toute ma vie j'ai été lié à la rue et aux gens qui travaillent dans la rue. Que se soit dans les villages ou au Caire, la vie est dure pour les personnes ordinaires. Personnes ne s'intéressent à eux, à leur vie ou à leurs problèmes. En Égypte, c'est considéré comme une offense ou une mauvaise chose de prendre en photos les gens ordinaires et la vie qu'ils sont obligés de vivre, comme s'ils (les hommes du pouvoir) sentaient que cela donne une mauvaise impression sur le pays. Je n'ai jamais compris cela. Si le gouvernement a honte de la façon dont les gens sont obligés de vivre, alors qu'il la change et pas qu'il la cache³¹³. »

³¹² "During Ramadan in almost every street in the country people stop working and break their fast together at tables like the one in the video. Most of the tables are charity tables and like the one in 'Iftar', provide not just a meal but also a sense of belonging. Anyone can join the table and is welcome and equal to the others. It is the true spirit of Islam." Entretiens de 2011.

³¹³ "When I saw a copy of the Da Vinci's Last Supper, I thought it was a Muslim Iftar and when the Christian significance was explained to me, I was sure the meaning was the same. Why was the rest of the world celebrating a simple supper shared by a group of simple men and in Egypt, that meal was taking place everyday and was a source of shame. By trying to film this *Iftar* in a way that drew from Da Vinci's painting I thought that people would understand it and recognize the dignity that is involved.

All my life I have been tied to the street and the people that work in the street. Whether in the village or Cairo, life is hard for the normal person. No one is interested in them, their lives or their problems. In Egypt it is considered offensive or a bad thing to take pictures of the ordinary people and the lives they are forced to live, as they feel it gives bad impression of the

En fait, il semble que cette réception négative de l'œuvre exprime un certain hiatus entre le milieu de l'art contemporain et une partie plus conservatrice de la société, peu habituée à l'exposition de la pauvreté, fut-ce pour la dénoncer. Quoiqu'il en soit, Ayman Ramadan analyse cette réception négative comme émanant de la censure officielle. Bien qu'elle existe, son affaiblissement reflète une certaine fragilisation du régime égyptien. Ainsi que l'explique Tewfic Aclimandos, spécialiste de la vie politique égyptienne : « le pouvoir fonctionne un peu sur la formule : j'interdis tout mais je ferme les yeux tout le temps »³¹⁴. Après l'assassinat de Sadate, en 1981, les libertés publiques, comme le droit de réunion et surtout la libre expression ont progressé bien que certaines libertés publiques, comme celle de manifester, sont restées interdites³¹⁵. Parallèlement, l'État s'est trouvé progressivement affaibli par l'aggravation de la corruption, le durcissement des valeurs religieuses et une perception négative de sa politique extérieure, vis-à-vis d'Israël et des États-Unis. Les difficultés économiques croissantes nourrissent également l'image d'un gouvernement « incapable d'assurer une vie normale à ses citoyens, ou même, tout simplement une vie quotidienne exempte d'humiliations et de renoncements³¹⁶ ». Parallèlement, l'essor des galeries privées, dans les années 2000, a permis aux artistes d'exprimer d'avantage leur opposition. Pourtant, à côté de la censure officielle, celle émanant de la société civile et des milieux conservateurs, s'est développée, ainsi que l'explique Tewfic Aclimando : « Un livre critique sur l'islam peut par exemple davantage déclencher la colère du clergé et des oulémas que celle du pouvoir³¹⁷. Pour ce qui concerne la réception d'*Iftar*, Ramadan y voit l'expression d'une volonté d'occultation de la pauvreté par l'État. Convaincu de la sincérité de ses objectifs, il ne reconnaît pas porter atteinte aux gens qu'il a filmés en train de manger. De même, il semble ignorer le hiatus avec une partie de la société. En fait, il prétend que l'accusation de l'atteinte à la dignité des pauvres est une stratégie émanant du

country. I never understood this. If the government is ashamed of the way people are forced to live, then change it, not hide it." Entretiens de 2011.

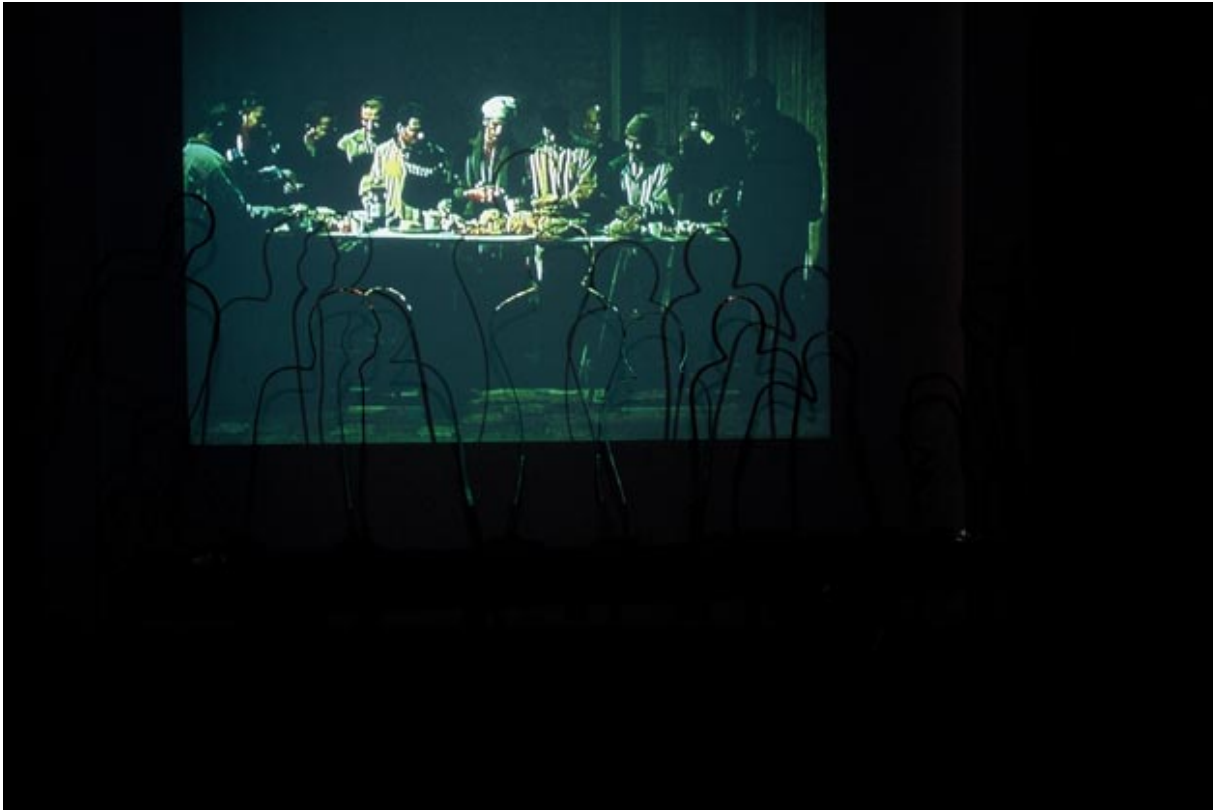
³¹⁴ « Vous pouvez insulter le Président sans risquer grand-chose mais insulter un secrétaire d'État et vous retrouver en prison. » <http://www.rue89.com/entretien/2011/01/29/la-repression-en-Egypte-ne-cassera-pas-lunion-sacree-188089-0>

³¹⁵ à partir de 2004, le mouvement d'opposition *Kifaya*, littéralement "Il y en a marre" organisa régulièrement des manifestations,.

³¹⁶ Tewfic Aclimandos, <http://www.lesclesdumoyenorient.com/Pourquoi-larevolutionegyptienne.html>, malheureusement l'article n'est actuellement plus en ligne.

³¹⁷ Tewfic Aclimandos, <http://www.lesclesdumoyenorient.com/Pourquoi-larevolutionegyptienne.html>

régime afin de ne pas assumer sa responsabilité sociale. Quoiqu'il en soit, une partie de son audience locale a considéré cette représentation des pauvres comme indigne.



Ayman Ramadan, Iftar, film vidéo installation, 2004

Une seconde œuvre, *Le Silence des Agneaux*, *The Silence of the lambs* (2009), Amal Kenawy, soulève également la question éthique de la relation des artistes au peuple et a particulièrement attiré l'attention des media. Il s'agit d'une performance, qui a eu lieu dans la rue, quelques mois avant les émeutes populaires de la Révolution égyptienne du 25 janvier 2011. Elle montre la réception très négative d'une œuvre et remet en question une certaine pratique de l'art populaire et politique. La plasticienne avait organisé, avec des journalistes payés, une marche à quatre pattes pour figurer un troupeau de moutons, au centre ville, dans un défi silencieux au public. Son objectif était de remettre en cause la passivité politique des Égyptiens tout en défiant la censure. Dans l'urgence existentielle où elle se trouvait, quelques mois avant sa mort prévisible, elle semble avoir voulu accélérer l'Histoire en tentant un coup d'éclat. Dans la nécessité de donner un sens à ce qu'elle identifie comme son

combat d'artiste contre le conformisme social, elle cherchait à interpeler la population sur sa passivité à l'égard du régime égyptien.

Pourtant, c'est sur la question des journaliers, acteurs de la performance, qu'elle a été attaquée et arrêtée. L'émeute qu'entraîna sa performance, sur la question du respect de la dignité des participants met en lumière l'ambiguïté de sa performance. Les témoins présents ont souligné l'indignation d'une partie du public devant l'humiliation des journaliers à quatre pattes et ce qui pouvait apparaître comme une lutte des classes entre cette représentante du milieu artistique, apparemment étrangère, et ces pauvres, immédiatement reconnaissables à leurs vêtements. Des hommes traitèrent Amal Kenawy de « pute », tandis qu'un autre suggérait qu'il s'agissait d'un complot international destiné à ternir l'image de l'Égypte³¹⁸».

« Un homme aux lunettes noires, peut-être le propriétaire d'une Toyota attendant qu'elle soit réparée devient plus menaçant, accusant les performeurs de se comporter comme des animaux et de renoncer à leur dignité d'être humain. Un autre homme, la chemise sorti du pantalon et tenant une mallette, comme s'il était en retard au tribunal, adopte une attitude plus réfléchie. Il déclare qu'il s'agit d'une situation Orient-Occident typique, où le riche exploite le pauvre. L'homme-en-retard-au-tribunal déclara que ces personnes (il désigne les spectateurs) sont des étrangers qui ont embauché des Égyptiens (il désigne les performeurs) pour s'humilier eux-mêmes. La (théorie du) complot se renforce quand il s'avère que la moitié des performeurs sont des travailleurs payés à l'heure pour participer à la performance. Cette révélation place Kenawy dans la position embarrassante d'agent colonial cherchant à humilier les Égyptiens³¹⁹. »

³¹⁸ "One person called Kenawy a whore and another suggested the whole thing was evidence of a cruel international plot to tarnish the image of Egypt. Wilson-Goldie, Kaelen, "To the streets", Frieze, http://www.frieze.com/issue/print_article/to-the-streets

³¹⁹ "A man in dark glasses, perhaps an owner of a Toyota waiting to get fixed, gets more threatening, accusing the performs of acting as animals and forsaking their human dignity. Another man, shirt outside his trousers and carrying a briefcase, as if running late for court, takes a more cerebral stand. He declares that this is a typical East-West situation, one in which the rich exploits the poor. The late-for-court man tells everyone that these individuals (he is pointing at the arty spectators) are foreigners who have hired Egyptians (he is pointing at the performers) to humiliate themselves. The plot thickens as it transpires that half the performers are day workers paid by the hour to perform. This revelation puts Kenawy on the spot, as a colonial agent seeking to humiliate Egyptians." Nabil Shawkat, Bleats on the streets, The National, January 17 2010, <http://www.thenational.ae/featured-content/work-in-progress/to-publish/bleats-on-the-streets>

Quand on voit ces hommes à quatre pattes, grâce aux captations de l'époque, on imagine que la publicité donnée à l'événement comme la présence de nombreux étrangers de passage, en raison de plusieurs événement artistiques, devaient aggraver la tension. « Que tant de gens dans la foule filment et photographient la performance n'aidait pas, de même que le nombre d'étrangers présents au Caire avant l'ouverture de la 25^e Biennale d'Alexandrie et un atelier international organisé par la Tate Gallery ³²⁰. »

Selon Amal Kenawy, s'exprimait une censure officieuse, sociale, intériorisée qui illustre les contradictions dans lesquelles se trouvent les Égyptiens, à la fois critiques et prisonniers de leur passivité.

« La censure vint de l'audience normale de la rue. Même l'officier de police leur demanda : 'Laissez-la partir !' Mais ils insistaient pour aller au commissariat de police ³²¹. »

Les mêmes personnes qui étaient avec nous, blaguaient et faisaient des images se sont retournées contre nous et j'étais tellement étonnée de ce retournement. Ils ont même davantage insisté que la police pour m'emmener là-bas (au commissariat) et ont porté plainte contre moi ³²². »

³²⁰ "That many people in the crowd were filming and photographing the performance didn't help, nor did the large number of foreigners, many of whom were in town for the opening of the 25th Alexandria Biennale and an international curatorial workshop organized by Tate." Entretiens de 2011.

³²¹

³²² "The censorship came from the normal audience in the street. Even the police officer ask them: 'Let her go!' But they insist to go to the police station. The same people who are with us make jokes and takes the images they all turn against and I was so much interested about this switch. They insist even more than the police to get me there so that people they make *mahdar* against me in the police."



Amal Kenawy, Le Silence des agneaux, photo de la performance, 2010



Amal Kenawy, Le Silence des agneaux, photo de la performance, 2010.

Ainsi, on peut se demander si ce geste de rébellion de la part d'Amal Kenawy, n'est pas d'abord tourné contre l'État et au service de son art politique, au point d'instrumentaliser des journalistes. Amal Kenawy était malade et souhaitait depuis toujours voir s'effondrer le conformisme social qui faisait le jeu du pouvoir de Moubarak ; ce geste apparaît donc comme un acte désespéré d'une artiste vis-à-vis de sa société et du rapport à l'État. D'autres œuvres, qui représentent directement les figures et les symboles du pouvoir, constituent une critique frontale du régime.

4.3.3. Les motifs de la contestation

De fait, l'opposition au pouvoir, est fréquente chez les artistes d'Égypte et de Syrie. Nous en avons déjà croisés dans cette étude, avec Maha Maamoun et ses reproductions photographiques de la bureaucratie égyptienne et des yeux de Moubarak. En fait, rares sont les photographes qui n'ont pas fait des clichés de l'imagerie officielle. Ainsi, Aiham Dib a composé, en 2004, une série à partir des portraits de la famille Assad, au pouvoir depuis 1970 et en particulier de Bashar El Assad, président depuis 2000. Loin de pointer l'omniprésence de cette propagande visuelle, il remettait en question l'idée d'une adhésion béate au culte des images. Il préférait insister sur les petites stratégies individuelles de manifestation de loyauté envers le pouvoir. Il s'agissait donc d'explorer les modes d'intégration de cette imagerie dans le paysage visuel, les portraits officiels étant censés s'intégrer dans le paysage visuel quotidien.



Aiham Dib, Bashar El Assad, 2008

Cherchant à nuancer l'emprise de ces images sur la population, Aiham Dib semble dénier le nationalisme ordinaire qu'incarne Bashar El Assad mais surtout l'ambiance de délation et de terreur qui régnait sous sa présidence, avant la guerre actuelle. Il est vraisemblable que la population et les gens du peuple, les petits commerces ou les taxis aient accroché ces photographies de manière défensive. Surtout, Aiham Dib néglige l'effet obtenu par l'ensemble de ce travail, le totalitarisme se manifestant par l'omniprésence des représentations présidentielles dans l'environnement visuel. Aiham Dib capte ce qu'il croit nuancer, c'est-à-dire le pouvoir en images. Pourtant et c'est là qu'on peut le suivre, personne n'est dupe de ces portraits. Ceux-ci incarnent la répression dans ce qu'elle a de plus effrayant, une apparence de bonhomie et un déni de la réalité, peu de gens en effet, qui n'ait eu à pâtir plus ou moins directement de la répression violente de l'État contre la population.

Il en va tout autrement avec l'œuvre de Sabhan Adam, dont la dimension politique si elle existe reste toujours occultée.



Sabhan Adam, Sans titre, 2008

En illustrant un article du *Monde diplomatique* contre la dictature en 2005, le peintre prend une dimension contestataire et l'artiste semble adhérer à la dénonciation du régime auquel procède l'article. Pourtant, le peintre comme ses agents récuse toute dimension politique de l'œuvre. Dès lors, difficile de trancher et sa peinture reste une énigme. Inversement l'ambiguïté de cette esthétisation des monstres et l'évocation qu'il revendique de la décadence à la manière des expressionnistes viennois de l'Entre-Deux Guerres, résonne comme une prise de position subversive. De même, son travail entre en écho avec certains « fantasmes politiques » à l'égard du monde islamique et en particulier de la Syrie, perçue comme un État monstrueux, centre du terrorisme international.

Pourtant, en quatre ans d'entretiens réguliers, Sabhan Adam n'a jamais voulu se départir de sa neutralité politique : « Pas d'analyse, pas de critiques, ça ne

m'intéresse pas, mes paroles maintenant sont les bonnes³²³ ». Pourtant, au moment où je devais quitter la Syrie, en 2008, Sabhan Adam me donna une photo équivoque. Au premier plan, une toile de l'artiste était tenue par les grands dictateurs européens du XXème siècle. Inversement l'absence de la famille Assad laisse penser que Sabhan Adam banalise en quelque sorte le régime syrien, à moins qu'il ne l'accable. L'avouer c'est prendre le parti de l'exil. La famille Assad et la bourgeoisie proche du pouvoir achetaient son travail depuis Damas ou Londres. De sorte que l'hypothèse d'un travail contestataire se trouve en partie compromise dans cette relation commerciale avec les membres du clan Assad. Sabhan Adam était sur le point de devenir une référence internationale et seule cette nouvelle ampleur préoccupait manifestement l'artiste. Avec cette carrière au-delà de la scène damascène, il incarnait la nouvelle visibilité de l'art en provenance du Moyen-Orient, son succès dans les foires et les galeries, notamment à Dubaï et à Beyrouth, et l'engouement des publics occidentaux, régionaux mais aussi locaux.

Ce peintre d'une quarantaine d'années et originaire de Der Ezzor, à l'est de la Syrie, pratique toujours un art de contrastes et d'oppositions, une œuvre où dominent des monstres anthropomorphiques, embellis de dorures et de couleurs vives. Il oppose ainsi le réel et l'imaginaire, la souffrance et l'ironie, la laideur et le kitsch. Il y a peu de mouvement et d'action dans ces portraits. Les personnages semblent poser, passifs, corps difformes ou tronqués. Leur mine sinistre cache difficilement une immobilité de prédateur. Cet effet est d'ailleurs renforcé par les corps de ces créatures, coqs, vautours ou dragons. Les doigts désarticulés, trop nombreux, évoquent des araignées. Les mains sont baladeuses, presque érotiques. Dans cette étonnante galerie de portraits, quelques familles se distinguent, les bêtes humaines, hommes-tronc, têtes siamoises et autres monstres bizarres. Des princes en majesté, enveloppés de capes d'or coexistent avec des créatures grotesques, en slips de bain. À chacun son accessoire insolite : éventails accrochés dans les cheveux, pagnes de rois africains, ballon de plage ou masque de chirurgien assortis au maillot de bain. Certains font penser à des fakirs, d'autres évoquent des extra-terrestres, posés sur des morceaux de lumière. Un homme-boule se confond presque avec l'obscurité éclaire le tableau d'une lumière tamisée; un âne au visage barbu pend misérablement, pâtes attachées à une corde rouge sang; un personnage insolite posé entre le ciel et la terre éclaire l'univers d'une boule brillante ou d'une collerette

³²³ No analysis, no critics, I don't care. My words, right now, are the right ones. Entretien 2008.

en forme d'auréole. D'autres encore marchent sur une terre d'or ou bien évoluent dans un ciel métallique.



Sabhan Adam "The Awakening", Le Réveil, 2012

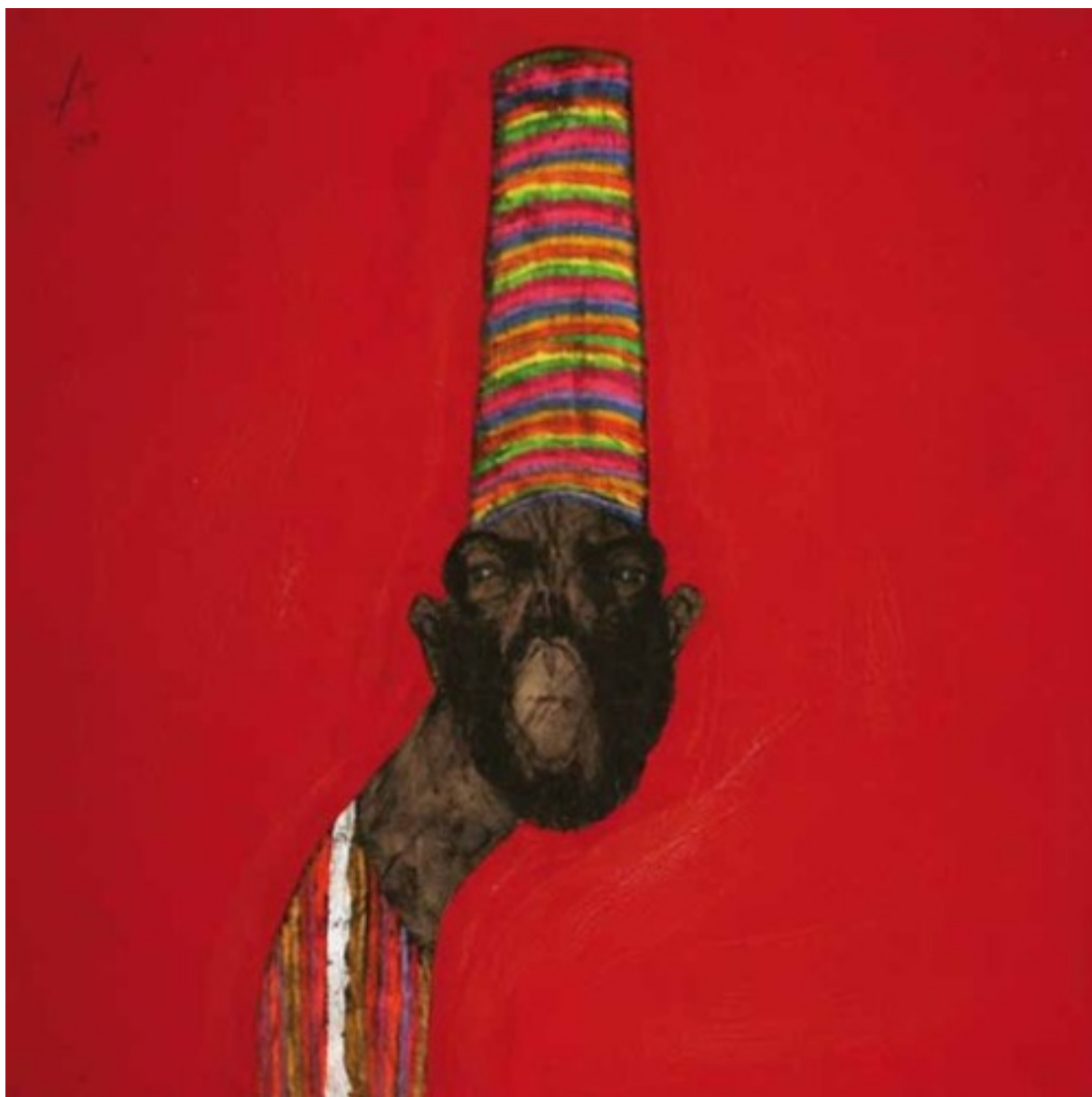
Certains détails, un catogan, une collerette, un bijou paraissent dénoncer une humanité trop civilisée, un raffinement décadent. L'ambivalence réside également dans le fait que ces créatures ont un air de famille avec leur créateur. Le peintre est aussi particulièrement productif et produit des œuvres à un rythme industriel. Certaines œuvres rejoignent une esthétique pop et kitsch, avec des couleurs de laques industrielles. Des paillettes sont ajoutées à la peinture et des cadres rococo mettent en valeur les toiles. Adam utilisant un certain kitsch, joue sur la tension

visuelle entre la laideur et l'esthétisation de cette laideur. Ainsi, l'effet dramatique est exacerbé par le jeu des contrastes, d'une part l'humanité souffrante, d'autre part le Beau de la « grande peinture », en particulier celle des expressionnistes viennois du début du XXe siècle, dont il se revendique. D'autres fois, Adam invoque Jean-Michel Basquiat, pour son art à la fois populaire, rebelle et violent. D'autres œuvres sont « fauves », remplies d'énergie et de fureur créatrice. Avec son fusain il a une pratique de ciseleur. Les mains et les visages sont des prodiges de lignes fines. Mais les aplats de peinture et de couleurs dessinent également des volumes et des formes. Ces personnages dégagent aussi une forme d'humour. Des caricatures et certains détails comme le dédoublement vertical de paires d'yeux flottant l'une au-dessus de l'autre produisent un effet comique. Certains regards, certains sourires invitent à la complicité. Le ridicule des personnages en maillots de bains contraste avec le sérieux des expressions.

Les contrastes, l'ambivalence de l'ensemble permet difficilement de trancher entre le mal existentiel et l'engagement politique, le désir premier est d'être reconnu comme un artiste éminent du XXIe siècle. On peut même se demander si la violence qui se dégage de son œuvre n'est pas d'avantage intérieure que le miroir critique d'une situation politique contestable.



Sabhan Adam, Sans titre, 2013



Sabhan Adam, Sans titre, 2008

Engagé de façon nettement plus explicite, le jeune plasticien égyptien, Ayman Ramadan inaugure en 2009, sous Moubarak, la pratique du *street art*, de l'art du graffiti, contre la corruption de l'État. Il représente un balayeur stylisé sur les murs du centre ville, avec l'exclamation *Gardez votre ville propre !, Clean Keep your City Clean !* Le chercheur en sciences politiques Tewfic Aclimandos confirme la présence de la corruption à tous les niveaux de l'administration et de la police :

« Dans plusieurs quartiers défavorisés du Caire, par exemple, la pratique d'arrêter des passants, au prétexte mensonger qu'ils étaient recherchés, qu'ils avaient été condamnés par contumace, à une peine de prison, puis de négocier avec leur famille leur libération était devenue usuelle³²⁴. »

Arrêté pour vandalisme, il subit de multiples interrogatoires, et invoque pour se disculper, une préoccupation environnementaliste. Soutenu par une journaliste égyptienne, il ne reste que trois jours en prison, la police ne sachant pas comment juger l'affaire comme le déclare à l'époque un des policiers concernés :

« Aucun officier ne veut classer cette affaire. Personne ne sait avec certitude s'il n'y a pas de soutien extérieur et de ce dont il est réellement question. Qu'est-ce que ce symbole veut vraiment dire ? Quel est le message ? Nous ne pouvons pas prendre de risque. Personne ne veut perdre son travail³²⁵. »

³²⁴ T. Aclimandos, <http://www.lesclesdumoyenorient.com/Pourquoi-larevolutionegyptienne.html>

³²⁵ "None of the officers want to sign off on his case. No one is really sure how many followers he has and what this is really about. What does this symbol really mean? What is the message? We can't take the risk. No one wants to lose their jobs."
Yasmine El Rashidi, "Art or vandalism", Index on Censorship, <http://www.indexoncensorship.org/2011/09/art-or-vandalism/>,



Ayman Ramadan, Keep your City Clean, Garde ta ville propre, 2009

Cinq ans avant la Révolution de 2011, dans *Revolution*, le peintre et vidéaste Khaled Hafez tourne en dérision trois représentants du pouvoir, sur fond de drapeau égyptien. Le premier personnage, un militaire est fasciné par un revolver, le deuxième, un civil plante maladroitement des clous et incarne l'incompétence, le troisième, un responsable religieux décapite des Barbies avec un hachoir de boucher. Finalement, le militaire retourne son arme contre les deux autres. Dans un pays comme l'Égypte où le pouvoir militaire détient le tiers du budget national et n'est jamais très éloigné du cœur de l'État, le message contre la puissance des militaires

est frontal. Traité sur le mode de l'ironie, la vidéo, montrée dans les espaces dédiés à l'art, n'a pourtant pas rencontré de problème avec la censure. *Sur les Présidents et les Super Héros, On Presidents and Super Heroes*, en 2009, une autre vidéo, davantage axée sur la réalité urbaine et sociale de l'Égypte. Les rues paraissent des tas de ruines et les forces de l'ordre ne semblent pas impressionner la population civile. Dans *Les Visions d'une mémoire contaminée, Visions of a Contaminated Memory*, en 2007, les présidents Sadate et Nasser, mais aussi Bush et d'autres se croisent dans une fresque politique, ou dominant les événements militaires. Le discours politique, qu'il provienne d'un chef religieux en armes ou de Nasser lui-même est parfois ridiculisé par les sons d'un dessin animé pour les enfants. Des comédies égyptiennes s'intercalent également dans cette critique du système politique national et international. Sur le plan national à nouveau, la fresque murale, *Myths&Legends*, de l'Égyptienne Hala Elkoussy, en 2010, critique l'autoritarisme du régime et sa monstruosité. L'œuvre évoque la guerre du 6 octobre 1973, contre Israël et ainsi se moque du kitsch de propagande de ce panorama des opérations militaires très idéalisé. De même et d'une façon générale les revendications sociales sont souvent des promesses sociales non tenues qui alimentent la critique de l'État de la part des artistes égyptiens, comme Hala Elkoussy ou Ayman Ramadan.

Qu'ils critiquent l'État ou dénoncent la pauvreté, les artistes égyptiens ont parfois été perçus comme des visionnaires, qui ont anticipé la Révolution du 25 janvier 2011, la chute de Moubarak et les revendications révolutionnaires de justice sociale.

4.3.4 Anticiper la Révolution, les artistes visionnaires du Caire

Dans un article publié en octobre 2012, Bruce Ferguson, directeur de l'École des Humanités et des Sciences Sociales de l'AUC (l'Université américaine du Caire) met en avant la capacité de certains artistes égyptiens à identifier les facteurs sociaux de la Révolution avant son déclenchement. Il décrit ainsi des œuvres dénonçant et par là identifiant les ingrédients de l'explosion sociale, la situation d'abandon des campagnes et des quartiers illégaux à la périphérie des villes, l'atteinte à la dignité des pauvres et la violence urbaine :

« Toutes ces œuvres me semblent avoir suggéré de façon symptomatique le vide intellectuel et le gouffre économique créés par la pauvreté, l'analphabétisme et la non primauté du droit, la propagande et les violations des droits de l'homme³²⁶ ».

Bruce Ferguson cite l'installation *Sans Titre 3 (WAM) World Agricultural Museum*, 2009, d'Assuncion Molinos Gordo³²⁷, qui effectue un parallèle, entre les conditions d'abandon du Musée agricole et la situation des campagnes, l'impuissance de l'État à soutenir le développement et le mépris général pour les paysans :

« D'une manière très tangible, Gordo a assimilé l'état de négligence du musée avec la mise à l'écart du modernisme et la moquerie vis-à-vis de la population rurale et donc de l'agriculture et, par voie de conséquence, son dédain pour la santé même des peuples de toutes les nations et leur économie³²⁸. »

Pourtant, contrairement à cette idée de l'immobilisme des campagnes, des recherches récentes ont montré que le rural égyptien est multiple et s'intègre pour une part dans l'économie mondiale, avec notamment l'essor du secteur tertiaire³²⁹. Après les campagnes, Bruce Ferguson aborde la pauvreté des quartiers caiotes périphériques, dits « informels³³⁰ » représentée dans *Hope* de Lara Baladi, en 2009,

³²⁶ “For Ferguson, these four pieces of artwork are manifestations of dignity and confidence that have substituted decades of humiliation and resignation, ultimately leading to the January 25 Revolution. “All of these works seem to me to have symptomatically suggested the kind of knowledge gaps and economic chasms created by poverty, illiteracy and lack of the rule of law, propaganda and human rights abuses (...)” Ferguson, W., Bruce, “Art of Protest. Pre-revolutionary artistic works mirror social and political turbulence”, news@auc, October 3, 2012,

http://www.aucegypt.edu/newsatauc/Pages/story.aspx?eid=956&utm_source=newsatauc&utm_medium=email&utm_campaign=news

³²⁷ L'artiste vit et travaille au Caire.

³²⁸ In a very tangible way, Gordo conflated the neglect of the museum with modernism's neglect and derision of the rural, and, therefore, of agriculture, and, by implication, its disdain for the very health of any nation's peoples and their economies. Ferguson, W., Bruce, “Art of Protest. Pre-revolutionary artistic works mirror social and political turbulence”, news@auc, October 3, 2012,

http://www.aucegypt.edu/newsatauc/Pages/story.aspx?eid=956&utm_source=newsatauc&utm_medium=email&utm_campaign=news

³²⁹ Harre, Dominique, “Métamorphoses des campagnes et des modes de vie ruraux », in Battesti, Vincent, Ireton, François, *L'Égypte au présent. Inventaire d'une société avant Révolution*, Actes Sud, Lonrai, 2011, pp. 225-239.

³³⁰ Ils doivent leur nom à la précarité des infrastructures urbaines, l'absence de tout à l'égout et un approvisionnement déficient en eau et en électricité.

une installation en forme de tour, construite à partir des matériaux de ces quartiers. Un article numérique émanant de l'Université américaine cite un commentaire de Bruce Ferguson sur cette œuvre :

« Hope de Baladi s'inspire et rend hommage à la construction de logements informels du Caire, où 11 millions de personnes vivent et ont besoin de meilleurs infrastructures et de services », a déclaré Ferguson. « Ces quartiers construits spontanément représentent les espoirs et les aspirations de millions de personnes qui veulent améliorer leur situation dans leur ville et leur pays, et qui aspirent à une vie stable et digne. L'âne est un rappel préoccupant de la classe ouvrière, dont les efforts sont nécessaires pour la construction de tous les bâtiments dans la ville, qu'ils soient formels ou informels³³¹, et de tout ce qui est inscrit dans leurs différents rêves architecturaux quelque soit leur «espoir» économique³³². »

³³¹ Par quartiers informels on entend généralement les quartiers illégaux, majoritaires aujourd'hui. Une étude récente fait le point sur ces différents statuts de l'habitat et montre que les quartiers légaux les plus pauvres ne sont pas mieux équipés que ceux des quartiers illégaux, finalement tolérés par l'État. Voir Séjourné, Marion, « La « banalité » d'une urbanisation illégale », in Battesti, V., Ireton, F., *L'Égypte au présent. Inventaire d'une société avant Révolution*, Actes Sud, Lonrai, 2011pp. 111-128.

³³² "Baladi's Hope is inspired by and pays homage to the construction of Cairo's informal housing, where 11 million people live and are in need of enhanced infrastructure and services," said Ferguson. "These self-constructed neighborhoods represent the hopes and aspirations of millions of people who want to have an improved role in their city and country, and who aspire to a life of stability and dignity. The donkey is a disquieting reminder of the working class, whose efforts are necessary to all the building in the city, whether of the formal or informal kind, and of whatever economic 'hope' is inscribed in their differing architectural dreams." Ferguson, W., Bruce, "Art of Protest. Pre-revolutionary artistic works mirror social and political turbulence", news@auc, October 3, 2012, http://www.aucegypt.edu/newsatauc/Pages/story.aspx?eid=956&utm_source=newsatauc&utm_medium=email&utm_campaign=news



Lara Baladi, Borg El Amal, Tower of Hope, Tour de l'Espoir, 2011

Un âne est imprimé sur les briques et l'enregistrement de son braiement constitue le support sonore de l'installation, en forme d'opéra. Selon l'artiste, cet animal symbolise l'espoir d'un retour vers les campagnes pour les anciens ruraux dont la pauvreté a entraîné l'exode vers les quartiers informels.



Lara Baladi, Hope, Espoir, 2011, détail

Autre œuvre prétendument prédictive, *Le Silence des Agneaux* d'Amal Kenawy, une performance qui se situait dans la rue était destinée à interpeler la foule sur la question de la passivité politique face au régime policier d'Hosni Moubarak, un an avant la Révolution. Cette mise en scène qui montrait des hommes, à quatre pattes comme des moutons et payés pour le faire a immédiatement provoqué une émeute et l'intervention de la police, le public reprochant à Amal Kenawy de sacrifier la dignité des participants. De cet événement, Bruce Ferguson retient surtout la capacité de l'œuvre à préfigurer les émeutes urbaines qui ont éclaté un an après la performance d'Amal Kenawy :

« Le silence des agneaux se présente comme une préfiguration aiguë de l'époque des soulèvements. La question au cœur de la performance sur

laquelle s'est presque jeté, le public surpris, mais résolu, était de savoir s'il s'agissait d'un acte humiliant³³³. »



Amal Kenawy, *Le Silence des Agneaux*, photo d'une vidéo de la performance, 2010

De même, Peter Aspden du *Financial Times* croit déceler rétrospectivement quelque chose de la situation du Caire, plusieurs mois en avance sur les faits, dans *The Myths&Legends Room* de Hala Elkoussy. Il écrit ainsi :

³³³ "Silence of the Lambs stands as an acute foreshadowing of the days of the uprisings," noted Ferguson. "The question at the core of the videotaped performance that was immediately pounced upon, almost literally, by the surprised, but resolute, audience was whether it was about humiliation or whether it was an act of humiliation in and of itself." Ferguson, W., Bruce, "Art of Protest. Pre-revolutionary artistic works mirror social and political turbulence", news@auc, October 3, 2012, http://www.aucegypt.edu/newsatauc/Pages/story.aspx?eid=956&utm_source=newsatauc&utm_medium=email&utm_campaign=news

« La fresque murale de l'artiste égyptienne Hala Elkoussy fait le portrait d'une société dans la tourmente : un photomontage subtile qui mélange allègrement mythe et fait, hommage et critique, affection et dégoût. Nous avons un sens aigu de l'agitation et de la grandeur qui teintent le Caire ces jours-ci. La capitale égyptienne est dans les affres de la Révolution, alors que cette œuvre, qui a gagné le Prix Abraaj Capital³³⁴, l'année dernière, précède les événements du Printemps arabe d'une année³³⁵. »

Myths&Legends, créé en 2010, reflète l'affaiblissement du pouvoir, figuré par un soldat noir dont l'uniforme anticipe celui des forces antiémeutes mais dont l'impuissance est préfigurée par l'absence d'arme et la présence, absurde, d'une boussole. Ainsi selon Peter Aspden :

« Au milieu de la fresque de neuf mètres, un militaire à la figure noircie se tient debout, ridicule, sur une prothèse en forme de pattes de vache et brandit un filet de pêche comme seule arme. Si j'avais été un de ces chefs du pays maintenant discrédité, l'image m'aurait dérangée. Mais voilà les régimes autoritaires ne sont pas célèbres pour leur proximité avec l'art contemporain – encore moins pour leur sensibilité aux métaphores visuelles³³⁶. »

³³⁴ Le Prix Abraaj Capital récompense chaque année des artistes originaires d'Afrique du Nord, du Moyen Orient et d'Asie du Sud et leur permet d'exposer à la foire de Dubaï l'année suivante.

³³⁵ "The mural, by Egyptian artist Hala Elkoussy, portrays a society in turmoil: a shrill photomontage that cheerfully mixes myth and fact, homage and critique, affection and distaste. We get a sharp sense of the bustle and the bombast that colours present-day Cairo. The Egyptian capital is in the throes of revolution; yet this piece, winner of last year's Abraaj Art Prize, predates the events of the Arab spring by a year". Apsden, Peter, "A forecast prevision of the Arab spring", *Financial Times*, July 8 2011, <http://www.ft.com/intl/cms/s/2/577d23e2-a86d-11e0-8a97-00144feabdc0.html#axzz2TN7LX28P>

³³⁶ "In the middle of the nine-metre mural, a blacked-up military figure stands ridiculously on a prosthetic cow leg, and wields a fishing net as his sole weapon. If I had been one of the country's now-discredited leaders, the image would have disturbed me. But then hardline regimes are not famous for their engagement with contemporary art – still less their sensitivity to visual metaphors". Apsden, Peter, "A forecast prevision of the Arab spring", *Financial Times*, July 8 2011, <http://www.ft.com/intl/cms/s/2/577d23e2-a86d-11e0-8a97-00144feabdc0.html#axzz2TN7LX28P>



Hala Elkoussy, La salle des Mythes & Legendes, Mural, 2010

Hala Elkoussy, elle-même, souligne la présence de manifestants dans l'œuvre, qui préfigurerait les émeutes populaires à venir. Les manifestations ont en effet précédé de plusieurs années la Révolution, les rapports de forces très inégaux avec la police se transformant progressivement en mouvements populaires plus amples. La radicalisation de la critique de la part des artistes égyptiens sous couvert d'une revendication sociale est aussi le signe d'une libéralisation de l'expression, liée à une contestation politique croissante de la part de la société et en particulier des ouvriers. Cette libéralisation relative est analysée par le politologue Tewfic

Aclimandos comme une situation ambiguë, où l'absence de répression est plus la manifestation du « bon plaisir » du chef de l'État qu'un droit civil établi :

« Nombreux étaient les problèmes politiques structurels. Par exemple, le régime avait tendance à tout interdire mais à tout tolérer. L'arsenal législatif répressif, dont l'état d'urgence jamais aboli, était tel que le régime pouvait sévir à tout moment. Mais, en règle générale, il ne le faisait pas, s'attendant à être loué pour sa relative longanimité³³⁷ ».

De même, Tewfic Aclimandos décrit la montée de l'opposition de la part des Frères musulmans et à partir de 2004, du mouvement laïc et libéral *Kifâya*, qui réclamait la fin de l'ère Moubarak. Sur le plan social, la chercheuse en sciences politiques Assia Boutaleb note également une contestation croissante depuis 2006, de la part des ouvriers avec la multiplication des grèves et des *sit in* :

« Moins médiatiques que les affrontements entre militants politiques et forces de l'ordre, plus constantes et régulières que les épisodes protestataires qui se déployaient dans les rues, les mobilisations du monde du travail sont l'autre face, tout aussi cruciale et tout aussi expressive, de cette Révolution »³³⁸.

Elle souligne également une politisation croissante des revendications ouvrières :

« Pour la première fois en Égypte (en 2007, pendant la grève de l'usine de textile Ghazl Al-Mahalla), un ouvrier du comité de grève élu, Sayyid Habib, déclare lors d'un meeting : « Nous défions le gouvernement (...) Nous nous battons pour nos droits et la chute du gouvernement »³³⁹. »

³³⁷ Aclimandos, Tewfic « Pourquoi la Révolution égyptienne a-t-elle eu lieu ? », <http://www.lesclesdumoyenorient.com/Pourquoi-larevolutionegyptienne.html>

³³⁸ Boutaleb, Assia, « Égypte : Révolution et luttes sociales ». *Le Monde*, 11.02.2013. « Pour la seule année 2007, l'*Egyptian Workers and Trade Union Watch* dénombre 580 actions revendicatives (en 2004, il s'agissait de 191 actions). En septembre 2007, 22 000 ouvriers de l'usine de textile Ghazl Al-Mahalla, fleuron de la troisième ville du pays, Mahalla Al-Koubra, se mettent en grève pour réclamer une amélioration de leurs conditions de travail et un salaire minimum ».

³³⁹ Boutaleb, Assia, « Égypte : Révolution et luttes sociales », *Le Monde*, 11.02.2013.

Sur le plan de l'art et de la capacité des artistes à percevoir les signes du changement avant qu'il ne se transforme en événement, Hala Elkoussy fait la liaison entre la Révolution du 25 janvier 2011 et l'incendie du Caire du 25 janvier 1952³⁴⁰ qu'elle a représenté sur sa fresque et qui préfigure par l'analogie des deux jours, la Révolution.

Les artistes créditent ainsi l'idée que leurs œuvres travaillent à un niveau de perception du réel qui déborde sur le futur en train d'advenir. Le journaliste Peter Apsden qui s'était émerveillé de la puissance prédictive de la fresque murale de Hala Elkoussy présente le travail de Mohamed Abla selon cette même perspective. Peintre et plasticien d'une soixantaine d'années, ce dernier, est une sorte de baron de la scène artistique cairote. Sa reconnaissance déjà établie a profité de l'ouverture internationale et de la privatisation de l'art égyptien dans les années 1990. Il y a quelques années, il a également ouvert une école d'art dans le Fayoum, au sud du Caire, où il accueille de jeunes apprentis artistes. Dès avant la Révolution, il est censé avoir su anticiper l'amplification du mécontentement contre l'État en représentant le renforcement de la présence des forces armées dans l'espace public, selon Peter Apsden :

« Les peintures d'Abla fonctionnent comme un journal de la dernière décennie de la vie égyptienne. De même que l'insatisfaction a augmenté avec la réticence du régime à mettre en œuvre la réforme démocratique, ses peintures sont devenues plus explicitement critiques. Il a créé des collages, mêlant dessin, la photographie et le texte, qui étaient tout sauf ambigus dans leurs messages. Presque toutes les scènes de la vie quotidienne représentaient des policiers stationnant dans le fond, et les slogans aléatoires - « Nous sommes à la recherche d'un nouveau président », « L'Égypte est gouvernée par des groupes corrompus ». Celles-ci, sans surprise, n'ont pas été montrées au public³⁴¹. »

³⁴⁰ Le massacre perpétré contre les Égyptiens le 25 janvier 1952 à Ismaïlia sur le canal de Suez, par les Britanniques entraîne une riposte sous la forme d'un incendie au Caire le lendemain. L'assassinat de cinquante policiers égyptiens par les occupants anglais, a fait de cette journée du 25 la fête nationale de la police avant d'être celle de la Révolution 60 ans plus tard.

³⁴¹ "Abla's paintings function like a diary of the past decade of Egyptian life. As dissatisfaction rose with the regime's reluctance to implement democratic reform, his paintings became more explicitly critical. He created collages, mixing drawing, photography and text, that were none too subtle in their messages. Nearly every scene of everyday life featured policemen hovering in the background, and random slogans – "We are looking for a new president"; "Egypt is ruled

Cette radicalisation de la critique dans l'œuvre de Mohamed Abla est également lisible, dans une série représentant les Cairotes dans les années 1940, contre-point démocratique à l'époque contemporaine, selon l'artiste cité par le journaliste :

« C'est un travail sur le passé (...) Il rappelle l'espoir qui existait dans le passé – notre premier Parlement, le début de la vie démocratique »³⁴².



Mohamed Abla, *Famille*, Multi-média, 2010

by corrupt groups". These, not surprisingly, were not shown in public". Aspden, Peter, « The Power of painting », idem.

³⁴² "His nostalgic flight was making a point. "It is a work placed in the past," he tells me as he prepares for a new show of his work in Chelsea's new Artspace gallery. "It recalls the hope of that time – our first parliament, the beginnings of democratic life". Aspden, Peter, « The Power of painting », idem.

Dans une prouesse diachronique, Mohamed Abla affirme que son art annonce la Révolution, par un futur contenu dans le présent de la création, elle-même ancrée dans l'âge d'or du passé :

« Si quelqu'un avait réfléchi à ce pourquoi je produisais ces images, c'était clair que cela reflétait un mécontentement vis-à-vis de la réalité actuelle. Mais personne ne s'est arrêté pour réfléchir. La peinture a été montrée librement au Caire, devenant une partie du ferment artistique qui préfigurait la révolte 2011, contre le gouvernement Moubarak »³⁴³.

De même, s'il invoque la censure pour expliquer le manque de clairvoyance générale, sa façon de s'exprimer met en scène une posture d'exception, ancrée dans la certitude de posséder une intuition qui échappe au commun. Cette posture paraît légitime à Peter Aspdén, qui a recueilli les paroles de Mohamed Abla :

« Il (Mohammed Abla) souligne que ceux qui cherchent des signes de la Révolution dans les premières années de la décennie écoulée auraient dû garder un œil sur la scène artistique du Caire. « J'étais convaincu qu'elle était sur le point d'arriver. Les signes étaient là »³⁴⁴.

Une fois la Révolution du 25 janvier 2011 enclenchée, le graffeur Keizer, artiste activiste engagé, théorise la relation aux signes politiques comme une aptitude psychique qu'il détient et décrit ainsi :

« Je sais que je possède ce pouvoir psychique (parce) que je ne peux ni le verbaliser ni le contrôler. Je suis donc sous l'influence d'images, d'instincts primordiaux, des imaginations basées sur l'inconscient, la nostalgie, des manifestations prédictives à travers la visualisation et en

³⁴³ "If anyone had stopped to think why I was producing those images, it was clear that it reflected a dissatisfaction with current reality." But no one stopped to think. The painting was freely shown in Cairo, becoming part of the artistic ferment that prefigured the 2011 revolt against the Mubarak government". Aspdén, Peter, « The Power of painting », idem.

³⁴⁴ "He stresses that anyone looking for signs of the revolution that was to come in the early years of the past decade only had to keep an eye on Cairo's art scene. "I was convinced it was about to happen. The signs were there." Aspdén, Peter, « The Power of painting », Financial Times, May 12 2012, <http://www.ft.com/cms/s/2/d0242cd0-9a7c-11e1-83bf-00144feabdc0.html#axzz2Snb1YKhO>

vivant les idées et en marchant à travers elle, le futur est facile à lire si tu lis les signes³⁴⁵ ».

Prenant des exemples parmi ses œuvres, il en fait des présages, comme celle où la représentation d'Oum Kaltoum annonce neuf mois à l'avance l'arrivée au pouvoir des « Barbus », c'est à dire des Frères musulmans, réputés pour leur conservatisme vis-à-vis de l'art, incarné par la chanteuse :

« J'ai créé quelques pièces prophétiques comme celle d'Oum Kaltoum déclarant que l'art n'est pas un péché, cette œuvre a été faite neuf mois avant les élections présidentielles, avant qu'aucune barbe ne soit visible dans l'arène politique »³⁴⁶.

³⁴⁵ "I know I have psychic abilities because I can't verbalize it or control it. So I'm under the influence of images, primordial instincts, subconscious based imaginations, nostalgia, predictive manifestations through visualization and living the ideas and walking through them the future is easy to read if you read the signs". Entretien de 2013.

³⁴⁶ "I had created some predictive pieces like Om Kalthoum saying "art is not a sin", this piece was made 9 months before the presidential elections before any beard showed its self on the political arena". Entretien de 2013.



Keizer, 2012

Le travail de Keizer est ainsi tributaire de cette intuition politique qui lui confère en retour sa puissance subversive. Il reconnaît d'ailleurs cette capacité prophétique et subversive à d'autres artistes comme Amal Kenawy, pour sa performance *Le Silence des agneaux*, qui a provoqué une émeute, annonciatrice, selon lui des futurs mouvements populaires, un an à l'avance. Pour ce qui concerne l'art révolutionnaire du graffiti, il prévoit le durcissement de l'État à la mesure de son impact sur la mobilisation populaire :

« J'ai déclaré dans une interview au début de la Révolution que nous devrions être intelligents, prudents et plus concentrés, parce que les jours de sécurité et d'indolence doivent être (dépassés ?) et nous ne devrions pas crâner avec le fait qu'il n'y a pas de lois sur les graffiti, et donc avec l'usage de messages insoucients, agressifs, critiques, parce qu'il y aura un moment où le gouvernement réprimera l'art urbain et l'expression

artistique. Tout système de contrôle veut réduire tout canal qui rendrait sa pensée publique et remettrait en question l'autorité. Cela arrivera PARCE QUE LE GRAFFITI EST TROP FORT EST PUISSANT POUR ETRE TOLÉRÉ³⁴⁷.

Cette capacité visionnaire est comme une étape initiale de l'efficacité de l'art, qui précède ainsi la contestation populaire. Dans cette perspective, les artistes sont les médiateurs de l'intelligence du monde et agissent sur le réel. L'anthropologue Jean-Loup Amselle comme le critique d'art Nicolas Bourriaud montrent l'amplification du rôle dévolu à l'art pour ce qui concerne la compréhension de la réalité. Le premier décrit un « nouvel ordre esthétique mondial³⁴⁸, » tandis que le second propose une « histoire de l'art » ou « une critique d'art » du monde³⁴⁹. » Mais qu'en est-il sur le plan de la réalité et quelle est l'efficacité de l'art politique ? Analysant les œuvres de l'art contemporain français et occidental, l'historienne d'art Dominique Baqué dénonce une impuissance fondamentale de l'art politique à transformer la réalité. Elle prend notamment pour exemple la représentation de la pauvreté, qui échoue à l'endiguer. Elle évoque ainsi une esthétique de l'impossibilité dans l'objectif révolutionnaire :

« De même que l'utopie concrétisée se perd en compromissions ou se fige en dogmatisme, de même la Révolution n'est belle que dans la conscience de son impossibilité. Si la Révolution constitue l'une des figures possibles de la beauté, c'est précisément dans la mesure où cette beauté ne peut s'envisager que comme promesse. Promesse et non acte : tous les révolutionnaires le savent, quand bien même ils n'en feraient pas l'aveu. La Révolution c'est-à-dire l'impossible³⁵⁰. »

³⁴⁷ "I said in an interview at the start of the revolution, that we should be smart and cautious and more driven, because the days of safety and laziness have to be defied quickly and that we shouldn't show off with the fact there's no laws on graffiti, and then the usage of careless, aggressive, uncritical messages, because there will come a time, when the government will clamp down on street art and artistic expression, any system of control wants to reduce any channel that will make its public think and question authority. It will happen BECAUSE GRAFFITI IS TOO STRONG AND POWERFUL TO BE LEFT ALONE". Mail de 2013.

³⁴⁸ Amselle, Jean-Loup, *L'Art de la Friche, Essai sur l'art africain contemporain*, Flammarion, Mayenne, 2005, notamment p. 20.

³⁴⁹ Bourriaud, Nicolas, *Radical. Pour une Esthétique de la globalisation*, Denoël, 2009, p. 9.

³⁵⁰ Baqué, Dominique, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*. Flammarion, Champs art, Malesherbes, 2009, p. 11.

Dans le contexte révolutionnaire de l'Égypte, l'art politique est-il aussi utopique que l'affirme Dominique Baqué ? A-t-il la capacité de Révolutionner ses propres pratiques, et comment s'articule-t-il aux avant-gardes politiques ? Dans le contexte européen, l'histoire de cette articulation est évoquée par Malika Combes dans « À l'avant-garde! : Art et politique dans les années 1960 et 1970 » :

« L'articulation entre avant-garde artistique et avant-garde politique est ensuite particulièrement mobilisée dans le projet de Claude-Henri de Saint-Simon, dont on connaît l'influence sur le positivisme, le socialisme ou encore le marxisme. Saint-Simon dans la société idéale qu'il esquisse à la fin de sa vie (1825), élève les artistes au rang d'élite aux côtés des scientifiques et des industriels, et attribue ainsi à l'art une utilité sociale³⁵¹. »

Cette conjonction de la Révolution politique et du renouvellement de l'art existe dans le contexte égyptien. Ainsi, les artistes parient sur une efficience de l'art pour susciter la mobilisation. Ils utilisent des esthétiques populaires, représentent les aspirations révolutionnaires du peuple et occupent des espaces publics urbains et numériques, en interaction avec le public. On tentera donc d'examiner le rôle joué par les artistes dans le moment révolutionnaire, dans la troisième partie.

³⁵¹ Combes, Malika, Contreras Zubillaga, Igor, Emel Yavuz, Perin, dir., A l'avant-garde ! : Art et politique dans les années 1960 et 1970, Éditions P.I.E. Peter Lang, Bruxelles, 2013, p. 10.

Troisième Partie : l'art contemporain égyptien et syrien à l'épreuve du moment révolutionnaire 2011-2014

À partir des premières émeutes du « Printemps arabe » en 2011, les artistes égyptiens et syriens sont confrontés à la réalité des combats de rue et au risque accru de répression du régime. Les graffeurs font partie des victimes. Ainsi, le jeune Égyptien Mohamed Fahmi, mieux connu sous le nom de Ganzeer est emprisonné quelques jours au début de la Révolution, de même l'Égyptien Hisham Rizk, âgé de 19 ans et également graffeur, est trouvé noyé, sur les bords du Nil, le 2 juillet 2014. En Syrie, beaucoup d'artistes font le choix de l'exil. En Égypte, certains renoncent à s'inspirer des événements notamment pour ne pas instrumentaliser le moment politique, très médiatique.

Dans le même temps le militantisme se développe et renouvelle les pratiques artistiques. Les artistes activistes, « artivistes », comme les définit l'artiste contemporain de l'*Arte Povera*, Michelangelo Pistoletto, se situent précisément au lieu où s'énonce une parole populaire et résistante, dans la rue et sur internet. S'imposent de « nouveaux » médias artistiques, les peintures murales, en réalité pratiquées de tout temps sur les maisons des pèlerins de la Mecque, le graffiti, présent dans la région mais rare en Égypte et en Syrie jusqu'aux Printemps arabes du fait des risques de répression et les œuvres numériques, déjà intégrées dans les pratiques de nombreux artistes, mais nouvelles dans leur ampleur et en tant que médium à part entière. Les avant-gardes artistiques et politiques sont mêlées et les artistes révolutionnaires revendiquent un rôle moteur dans la mobilisation. Parmi les peintres urbains militants, Ammar Abo Bakr s'inspire de la peinture figurative du *haji* (pèlerinage), mais aussi de l'alternative politique, révolutionnaire à ses yeux, que constituent les campagnes, contre le pouvoir centralisé des métropoles. Dans ce contexte doublement révolutionnaire, le rôle d'internet est multiple. Son implication dans les processus de mobilisation est difficilement quantifiable. Cherchant à mesurer l'impact du numérique dans le monde arabe et en particulier dans les mouvements révolutionnaires, l'universitaire et animateur d'un blog sur la culture et les politiques dans le monde arabe, Yves Gonzales-Quijano, montre qu'il dépend des

pratiques sociales et de la profondeur du changement qu'il constitue vis-à-vis de celles-ci :

« les effets d'une « acculturation numérique » sont en définitive moins liés à un seuil minimal technique qu'au contexte social où ces techniques sont introduites. Pour le dire autrement, c'est moins la seule existence d'un seuil technique qui importe que la présence d'une rupture dont l'importance est fonction de l'écart que provoque l'introduction des *habitus* numériques vis-à-vis des normes héritées³⁵². »

Au plan artistique, l'élargissement de l'accès au web, lié à la retransmission des événements politiques, encourage une plus grande familiarité avec les images numériques. Internet devient plus que jamais une banque d'images pour les artistes, mais également un relai de diffusion des œuvres ou même un support exclusif avec l'art digital. L'anonymat qu'il autorise en fait également un instrument d'expression privilégié, en particulier pour les artistes syriens restés sur place. Internet constitue également un moyen de pression efficace quand les graffeurs sont arrêtés, par la mobilisation immédiate des réseaux sociaux. Ainsi, les Révolutions ont entraîné le développement d'une avant-garde esthétique et révolutionnaire dont on peut se demander dans quelle mesure elle constitue une avancée démocratique. Bien que l'audience des œuvres urbaines ou numériques soit difficilement quantifiable, il s'agit néanmoins de pratiques artistiques populaires, accessibles au plus grand nombre. D'ailleurs certains activistes considèrent la conscience révolutionnaire du peuple tellement acquise, qu'ils s'adressent comme le graffeur Keizer, en priorité aux classes moyennes, jugées passives et insuffisamment politisée. Se développe donc une culture urbaine en interaction avec le public local, fondée sur une appropriation de l'espace, par l'inscription de slogans et d'images, territoire que les forces de l'ordre cherchent à récupérer par le blanchiment des murs. Yves Gonzales-Quijano décrit ainsi une :

« lutte de terrain avec des créateurs militants qui s'organisent en commandos (en général nocturnes) pour installer leur production dans des endroits retenus pour leur caractère stratégique : un lieu particulièrement passant bien entendu, mais

³⁵² Gonzales-Quijano, Yves, Pourquoi le "printemps" pouvait-il être arabe ? : vers une anthropologie du numérique dans la "région arabophone", 7 avril 2014, <http://cpa.hypotheses.org/5081>

également un endroit marquant les limites du territoire « sous contrôle » de l'insurrection³⁵³. »

C'est ainsi que la rue Mohamed Mahmoud, qui donne dans la place Tahrir et a accueilli les combats de rues les plus violents de l'année 2011, est devenu un enjeu territorial constant entre les parties adverses, les militants et les forces de l'ordre se succédant, les premiers pour la peindre et la taguer les seconds pour la blanchir. Elle est aussi un des hauts lieux de l'art urbain. Celui-ci se nourrit d'apports très divers, du pop art et de l'art communiste des années 1960, à l'art pharaonique, proposant ainsi un nivellement des hiérarchies entre art noble et art populaire. Cet esprit égalitaire existe également dans la relation qui se met en place entre les activistes, artistes et publics confondus, les premiers renonçant souvent à l'individuation de leur œuvre en faveur d'un rapport « dialogique³⁵⁴ » avec les seconds.

³⁵³ Gonzales-Quijano, Yves, « *Virtual et concrete* : petite contribution à la création de la Révolution égyptienne », décembre 2011, <http://cpa.hypotheses.org/3137/print/>

³⁵⁴ Sur cette question de la relation "dialogique" entre artistes et public, voir notamment Gonzales-Quijano, Yves, « La Révolution arabe : une création sans chef (d'œuvre) et dialogique », décembre 2011, <http://hypotheses.org/18400> et Idem, The Pixelised revolution : art et Révolution », décembre 2011, <http://cpa.hypotheses.org/3178/print/>

V. Arts urbains, arts révolutionnaires : le récit politique du présent en Égypte

Avec les Printemps arabes, le détournement des esthétiques populaires connaît un nouveau développement avec l'art urbain, les *tags*, les graffiti et les peintures murales. Ce nouvel essor de l'art populaire vient conforter le lien entre l'avant-garde artistique et la voix du peuple, tandis que se creuse le décalage entre le régime et la société. La paupérisation de la classe moyenne, sous Sadate (1970-1981), s'accroît pendant la présidence de Moubarak (1981-2011), entraînant les mouvements sociaux et révolutionnaires. Dans ce contexte, les artistes relaient le mécontentement populaire. Ainsi, la cible privilégiée de l'art est d'abord locale, l'usage de l'anglais illustrant autant la volonté de sensibiliser la population éduquée, accusée d'être trop peu mobilisée, que la recherche d'une audience internationale.

Un commentaire dialogique des événements s'engage avec les gens de la rue. Véritable avant-garde artistique, l'art urbain constitue également une alternative politique, nourrie par l'expression populaire et relayée par internet, aussi bien au niveau local qu'international. Dans ce contexte parler d'art révolutionnaire plutôt que politique signifie parler du point de vue des artistes qui cherchent à participer au changement. En Égypte, avant la Révolution, les arrestations policières étaient suffisamment craintes pour dissuader les pratiques artistiques urbaines. Avec la chute de Moubarak et le retrait des forces policières, ce dialogue public renouvelle les pratiques artistiques et contestataires.

5.1. *Activisme et anticonformisme*

Parmi les graffeurs révolutionnaires, Keizer revendique son anticonformisme. Rompant avec la volonté courante d'adresser au peuple et constatant l'engagement de ce dernier dans le mouvement révolutionnaire, il cible les classes moyennes et éduquées, qu'il juge peu critiques et peu mobilisées. Ainsi, prêt à subordonner sa qualité d'artiste à son activisme, il mobilise son art au service de la Révolution.

5.1.1. Le sacrifice de l'artiste

Afin d'examiner l'ampleur de la subordination des artistes à l'objectif révolutionnaire, examinons comment les graffeurs activistes Keizer et Ammar Abo Bakr font du renoncement à leur reconnaissance publique et à l'individuation de leur art, la condition morale de leur engagement politique.

Sans formation artistique, Keizer a commencé son travail de peintures murales avec le début de la Révolution du 25 juin 2011. Agé d'une trentaine d'année, il est égyptien par son père et français par sa mère et malgré sa maîtrise du français, il a choisi de faire l'entretien en anglais. Ayant toujours habité au Caire et en particulier à Mohandessin, le quartier des classes moyennes, il vit de la vente des tableaux reproduisant ses pochoirs. Très engagé, il fait partie de ces graffeurs dont l'objectif politique l'emporte sur toutes autre considération, y compris artistique. C'est ainsi qu'il a fait le choix de rester anonyme, par hantise du narcissisme, de l'aliénation à la reconnaissance sociale et du harcèlement propre à la célébrité, définie comme un excès de visibilité :

« Je suis anonyme parce que mon travail parle par lui-même. Je ne suis pas un acteur ou un chanteur, eux (les acteurs, les chanteurs, les politiciens et les nouveaux journalistes) ont métaphoriquement signé un contrat avec le public faisant d'eux-mêmes la propriété du public. Ils ont automatiquement une responsabilité et doivent faire avec beaucoup de frustration quotidienne, due à cette responsabilité vis-à-vis du public. Je ne vois pas beaucoup de liberté dans cette façon de vivre, ce n'est donc naturellement pas quelque chose qui m'attire. La deuxième raison est de garder les pieds sur terre pour ne pas tomber dans les pièges de l'égo ou ne pas tomber trop amoureux de mes idées, donc en restant en-dehors des galeries d'art et de toutes sortes d'attention qui ne sont pas nécessaires, mon esprit reste aiguisé, égal et équilibré³⁵⁵. »

³⁵⁵ "I'm anonymous because my work speaks for itself. I'm not an actor or a singer, they (actors, singers, politicians, news reporters) have metaphorically signed a deal with the public making their faces property of the public, and they automatically have a responsibility and have to deal with many daily frustration due to this public responsibility. I don't see much freedom in this way of living so naturally it's not an attractive notion to me. The second part is grounding myself by not falling into ego traps or falling in love too much with my ideas, so staying out of the art gallery scene and any kind of unnecessary attention keeps me sharp, leveled and balanced". Entretien de 2013.

Cette question du piège narcissique est d'ailleurs traitée dans une œuvre, *Oscars*, où la célébrité qui culmine notamment quand un acteur reçoit un *Oscar* à Hollywood, est mise en échec par l'identité masquée de l'heureuse bénéficiaire, qui n'en brandit pas moins victorieusement son prestigieux trophée :

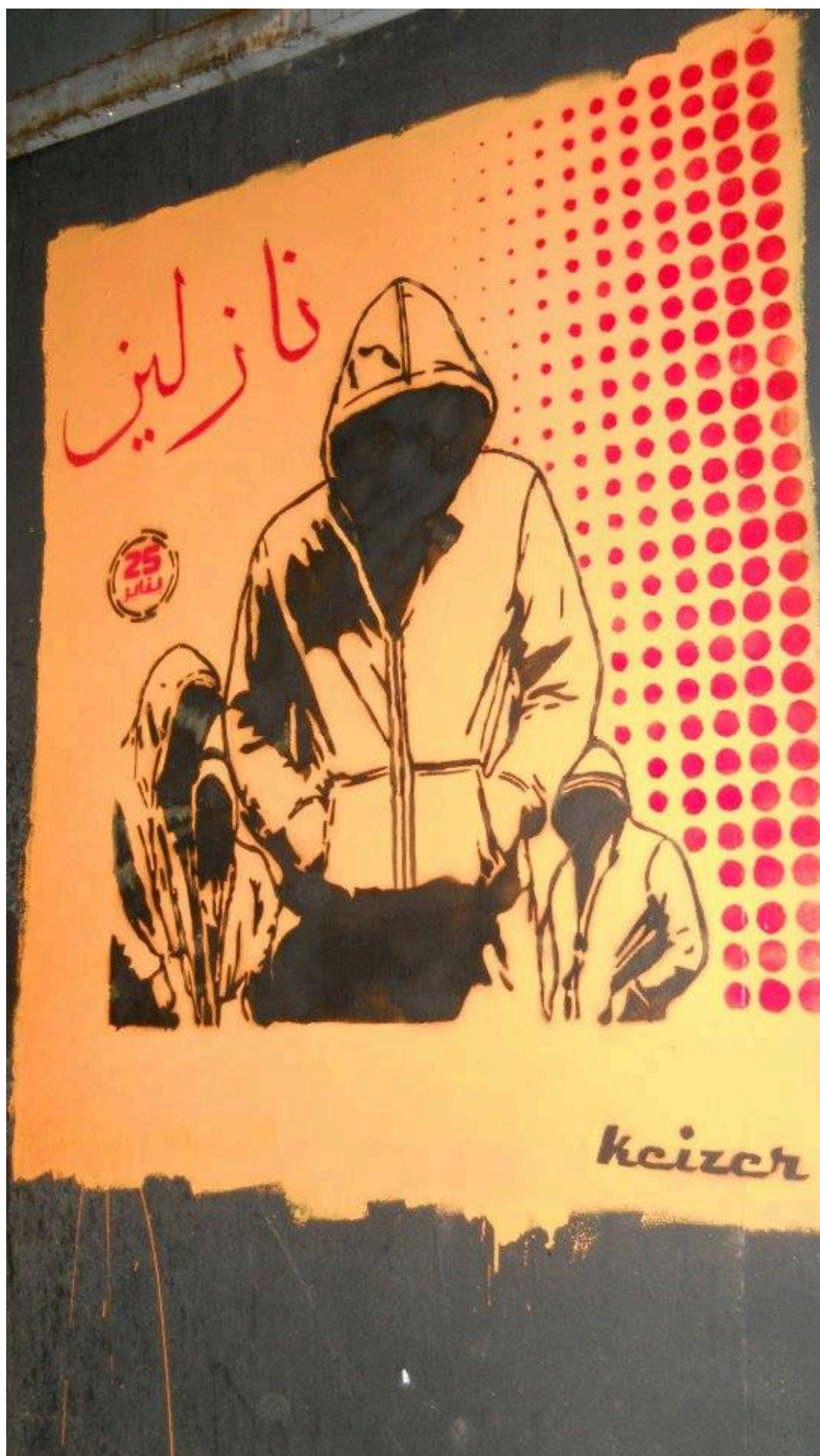
« Ma ligne directrice est le conflit et la contradiction de façon à faire flotter le sens jusqu'à ce que tu réalises qu'il y a quelque chose de choquant. Les acteurs adorent ce moment, ils l'attendent pour se sentir aimés, mais là c'est différent, elle cache son identité. Les gens adorent la lumière des projecteurs. Ici elle (le personnage du graffiti) est anonyme contre la vanité³⁵⁶. »

De même Keizer représente son anonymat sous la forme d'un autoportrait où son visage disparaît dans l'ombre d'une capuche³⁵⁷ :

Keizer, 2011

³⁵⁶ "My all idea is conflict and contradiction to make thing flow until you realize there is something shocking about it. Actors love the moment they wait for this moment to be loved but it's very different here, she is covering her identity. People love the spotlights. There she is anonymous against vanity."

³⁵⁷ Tous les graffitis de Keizer présentés ici ont été créés entre 2011 et 2013. Il est difficile de les dater, ceux-ci ayant été reproduits plusieurs fois au Caire.



Selon Ammar Abo Bakr, autre graffeur activiste, cet effacement narcissique passe par le sacrifice de l'individuation, l'intrication de l'œuvre au milieu d'autres tags et graffitis. Il parle ainsi des différentes couches de création sur les murs, de l'enchevêtrement des participations successives³⁵⁸. Les graffeurs et les gens de la rue prennent l'initiative d'une représentation murale, à laquelle s'ajoutent d'autres représentations. Quand les murs sont repeints sur ordre du gouvernement, apparaît une nouvelle image, qui appelle d'autres images, bientôt recouvertes dans un palimpseste sans fin. Pour Keizer, l'anonymat a également une fonction sécuritaire même si depuis le début de la Révolution, les forces de l'ordre ont volontairement limité leur intervention dans la rue, dans l'espoir que des débordements entraînent une demande d'intervention policière. De plus, et comme de nombreux Égyptiens, il s'attendait à une victoire électorale des Frères musulmans, sur lesquels s'était appuyé Moubarak et anticipe un durcissement à l'égard des libertés publiques. Cacher son identité lui semble ainsi la meilleure façon de pouvoir continuer à travailler. Abordant l'anonymat avec humour, il en fait un attribut surnaturel, sa « cape invisible ». Il utilise aussi un pseudonyme, Keizer, qui désigne un petit pain plutôt fade, avec lequel il signe ses pochoirs, selon une typographie immédiatement reconnaissable, en lettres romaines et sans majuscule. Très connu, il a refusé de nombreuses propositions commerciales mais vit néanmoins de son art en reproduisant ses graffitis sur des tableaux.

Pour rester fidèle à l'esprit de sa pratique, il traite la surface de la toile de façon à retrouver le grain brut et irrégulier des murs, avec lesquels il prétend entretenir un rapport affectif et quasi magique, fait de rencontres et de dialogues, parfois de refus et de rejet.

Quoique très soucieux de sa modestie, il a un sens élevé de sa mission, vis-à-vis de la mobilisation révolutionnaire et du dialogue qu'il noue avec le public de la rue, dont la cible privilégiée est constituée par les classes moyennes.

5.1.2. Démocratiser la Révolution par le haut : mobiliser les classes moyennes

L'originalité de Keizer réside dans le fait qu'il s'adresse d'abord aux groupes sociaux pour lesquels l'enjeu de la Révolution est plus politique que social. Il

³⁵⁸ Entretien de 2013.

concentre ainsi son activisme dans la lutte contre la peur du changement mais aussi de la répression. S'il admet volontiers qu'il ne peut pas changer le monde, précisant que rien ne le peut, du moins considère-t-il que l'on peut agir sur son rapport à lui, et ainsi sur la terreur politique : « Ta peur est leur pouvoir » *Your fear is their power* affirme t-il dans une œuvre dont c'est le titre.



Keizer, 2011

Dans le même esprit, il représente l'écrivain Naguib Mahfouz (1911-2006) et le cite : « Les Révolutions sont préparées par les personnes intelligentes, exécutées par les plus courageux et volées par les lâches »³⁵⁹. Considéré comme l'un des plus grands écrivains égyptiens, Naguib Mahfouz est notamment connu pour ses récits de la vie politique égyptienne, dans la première partie du XXème siècle, et son engagement vis-à-vis des pauvres. La *Trilogie du Caire* (1956-1957), décrit ainsi la Révolution de 1919, préalable à l'indépendance trois ans plus tard. Dans *La Chanson des gueux* (1977) notamment, il fait le récit d'une généalogie familiale, dont certains membres très pauvres revendiquent plus d'égalité.

Ayant constaté la mobilisation exclusive du centre ville, Keizer définit une géographie de l'activisme dont les lignes de partage recoupent les divisions sociales et spatiales du Caire. Il a décidé de se consacrer aux quartiers restés à l'écart de la Révolution, Dokki et Mohandessin, peuplés par les classes moyennes, peu engagées, mais moins privilégiées et plus ouvertes aux changements politiques que l'île de Zamalek, jugée trop conservatrice et trop peu concernée par les revendications de la Révolution :

« Je me concentre sur les quartiers qui sont les plus passifs. Zamalek est trop « bourgeois ». À Zamalek, ils ont assez d'argent pour ne pas s'intéresser à la Révolution. Au centre ville, ils ont déjà la bonne façon de voir. À Dokki et à Mohandessin, les gens ont de l'argent, mais sont très passifs face à la Révolution. Ils ne bougent pas leur cul. Du moment que leurs entreprises vont bien, ils ne veulent pas faire partie de la Révolution. Aussi, j'ai commencé à aller là. Et si tu leur demandes s'ils aiment la Révolution, ils diront « ouais », mais ils ne font rien. Je vais dans ces quartiers pour faire réfléchir les gens³⁶⁰. »

Cette cible qui constitue une partie de l'élite sociale explique d'ailleurs son usage de l'anglais et non une volonté d'attirer un public occidental comme cela lui a parfois été reproché : « Bien que Keizer écrive majoritairement en arabe, son travail

³⁵⁹ *“Revolutions are prepared by the clever, applied by the courageous and stolen by the cowards”.* Entretien de 2013.

³⁶⁰ *“I focus on places who are more passive. Zamalek is too « bourgeois ». In Zamalek they have enough money to don't care about revolution. In downtown, they have already the right mentality. In Dokki and Mohandessin, people have money but they are very passive about revolution. They don't move their ass. As long as their companies are alive, they don't want to be a part of the revolution. So I started to go to those places. And if you ask them if they like the revolution, they will say “yeah”, but they don't do anything about it. I want to go to places to make people think.”* Entretien de 2013.

est aussi très attirant pour les Occidentaux, car certains travaux sont en anglais », est-il écrit dans un blog politique contemporain de la Révolution de 2011³⁶¹. À l'inverse, l'artiste revendique sa volonté de cerner et de s'adresser à la population la plus éduquée, occidentalisée mais moins politisée que le peuple. Si l'on suit cette explication, il est intéressant de constater qu'il s'adresse aux membres de la minorité aisée pour dénoncer le contrôle des esprits qu'il soit politique ou médiatique, rompant ainsi avec l'idée communément admise que l'aliénation sociale est inversement proportionnelle au niveau d'éducation. Ici, ce sont les bourgeois et les classes moyennes qui sont visés par cette dénonciation de l'emprise des médias et notamment de la télévision. Une œuvre explicite cette position. Dans une métaphore de l'aliénation par la substitution visuelle de la tête d'un homme en costume cravate par ce medium, la seule issue paraît, dans un geste fatal, de se tirer une balle (*Kill your television*) : « Tue ta télévision » conseille-t-il.

³⁶¹ "Even though Keizer writes predominantly in arabic, his work is also very appealing to westerners because some of it is in English". <http://the-effendi.blogspot.fr/2011/11/keizer-egypts-mysterious-street-artist.html>



Keizer, 2011

Au plan politique, Keizer cible également l'élite sociale pour son conservatisme et sa tentation de soutien aux Frères musulmans. Dans une formule aussi concise que percutante il affirme par un tag que les « Frères c'est de la connerie³⁶² » ! Indépendamment du milieu social d'appartenance cette fois, il explique que c'est la peur de l'instabilité politique et sociale qui a entraîné le vote de Morsi, leur candidat :

« À un certain point toutes les classes qui le haïssaient étaient prêtes à la fin à lui donner à lui (Morsi) et aux Frères musulmans une chance de faire leur preuve, et c'était la plus grande erreur. Peut-être que certaines classes n'ont pas voté mais elles étaient prêtes à lui donner une chance au nom de la stabilité. Comme les mois ont passé, même les gens qui lui étaient loyaux et ont voté pour Morsi se sont retournés contre lui³⁶³. »

Là encore, il brise un lieu commun, en l'occurrence l'idée qui prévaut pour une partie de l'opposition, selon laquelle le vote islamiste est d'abord le fait des gens du peuple, considérés comme peu éduqués et facilement achetés par les œuvres sociales des Frères.

Ceux-ci sont en effet souvent accusés de payer les soutiens politiques dont ils sont les bénéficiaires³⁶⁴, alors même que leur programme politique évacue la question sociale et fait bien davantage le jeu des populations aisées, qui y sont donc sans doute sensibles et aussi plus au courant que le peuple lui-même. Ces choix politiques en faveur des plus riches sont décrits par la politologue Assia Boutaleb :

« En effet, il est faux de croire que le projet politique des Frères musulmans est un véritable projet de société dans le sens plein du terme : s'il est bien sociétal, connu - ô combien - pour ses aspects relatifs aux mœurs et à l'édiction de la morale, il est plus que superficiel sur la question sociale et euphémistique sur la fracture sociale. Cependant, les Frères ont des considérations plus nettes et plus

³⁶² *"Brotherhood Bullshit"*, est-il écrit sur l'un de ses graffitis.

³⁶³ "At one point all classes that hated him, were at the end willing to give the guy and his brotherhood a chance to prove them selves, and that was the biggest mistake. Maybe some classes didn't vote, but they were willing to give him a chance for the sake of stability. As the months have passed by, even the people that were loyal and voted for Morsi have turned against him". Entretien de 2013.

³⁶⁴ Les élections présidentielles qui ont vu le triomphe de Morsi ont été entachées des mêmes soupçons, avec distribution d'argent, de nourriture et de biens de consommation par les islamistes. Abaza, Mona, « Walls, Segregating Downtown Cairo and the Mohammad Mahmoud street », Théory Culture Society, published on line 9 October 2012, <http://tcs.sagepub.com/content/early/2012/09/28/0263276412460062>

précises qu'on ne le croit sur le volet économique. Le credo néolibéral, avec ce qu'il implique de privatisations dans l'éducation, la santé, les transports et l'énergie n'est pas, pour eux, une découverte des injonctions du FMI³⁶⁵. »

Toujours sur le registre de la peur comme facteur de paix sociale en forme d'inertie politique, un graffiti de Keizer figure une jauge d'essence où l'aiguille indique la paix ("*peace*") sur une échelle dont les degrés passe par la peur ("*fear*") et mène, à l'opposé jusqu'à la guerre ("*war*"), en l'occurrence le combat de rue. Cette résistance au pouvoir passe donc par une démystification dont l'artiste fait son mot d'ordre principal : « Rien ne change le monde, ce que je fais c'est combattre la peur. Mon intention est de faire réfléchir les gens sur eux-mêmes et de questionner la réalité³⁶⁶. Lui-même affronte l'État et ses représentants en exposant un art contestataire hors des structures institutionnelles - galeries, centres d'art, où il est habituellement cantonné et ainsi toléré, comme en l'absence de cadres législatifs sur le graffiti. Sa propre stratégie face aux forces de l'ordre dans sa pratique du tag nocturne est d'ailleurs également fondée sur cette conscience du rôle de la peur :

« C'est dangereux (de faire des graffitis), mais il y a beaucoup de facteurs. Cela dépend de l'officier de police sur lequel tu tombes. Aussi, je me demande : « est-ce que je fais comme si je ne comprenais pas que je fais quelque chose de mal ? » Parfois si j'essaye de l'impliquer (l'officier de police), alors il devient plus humain. Le problème est que jusqu'à aujourd'hui (février 2013), il n'y a pas de loi sur les graffitis, mais il n'y a pas non plus de lois pour me protéger. Parfois, ils me disent juste : « si je te vois encore ici, je te botterais le cul ! D'autres fois, les flics viennent me voir, cherchant à sentir la peur, comme toujours. Quand ils me voient et me questionnent, ils me laissent partir parce qu'ils voient que je sais que je ne suis pas en train de faire quelque chose de mal. Cette conviction – connaître ses droits, avec un peu d'humour, d'humanité et de confiance en soi, aide grandement avec les flics³⁶⁷. »

³⁶⁵ Boutaleb, Assia, « Égypte : Révolution et luttes sociales ». *Le Monde*, 12 février 2013.

³⁶⁶ "Nothing change the world what I'm doing is fighting the fear. My intention is to make people think to themselves and question reality." Entretien de 2013.

³⁶⁷ "When you do graffiti it's dangerous but it takes a lot of factors. It depends on the police officer you are dealing with, so I ask myself do I show that I don't understand I'm doing something wrong? Sometimes, when I can try to involve him then he becomes more human. The point is that until now (février 2013) there is no law on graffiti but there is no law to protect me. Sometimes they just tell me : "if I see you again here I will kick your ass. Cops will sometimes walk up to me and they're, as usual, smelling and looking for fear. When they see me and question me they end up letting me go because they know that I know that I'm not

Cet exercice à la fois artistique et politique se veut donc une incitation à la résistance. Même s'il n'y a pas, au moment où il parle, de lois encadrant et punissant les graffitis, les violences policières constituent une menace fortement ancrée dans les esprits³⁶⁸. Les quelques mois de Révolution ne sauraient faire oublier des décennies de répression de l'État et l'aggravation de l'arbitraire policier sous Moubarak. Il paraît donc logique que les artistes urbains qui défient à leur manière le gouvernement et la police, justifient leur action comme étant destinée à rappeler aux gens qu'ils ne sont pas « une sorte d'entité officielle contrôlée par le gouvernement », qu'une Révolution populaire est toujours possible, et que la rue appartient au peuple, ainsi que l'exprime Ganzeer, un autre jeune graffeur politique, très critique à l'égard de l'omniprésence militaire dans la rue, tout au long des émeutes révolutionnaires³⁶⁹ :



Ganzeer, notamment, 2001

doing something wrong. This conviction - knowing your rights with a bit of humour, humanness and assertiveness, helps greatly with the cops." Entretien de 2013

³⁶⁸ Keizer a été arrêté, mais relâché et surtout jamais identifié.

³⁶⁹ Chick, Kristen, « Egyptian graffiti artist Ganzeer arrested amid surge in political expression », The Christian Science Monitor, May 26 2011, <http://www.csmonitor.com/World/Middle-East/2011/0526/Egyptian-graffiti-artist-Ganzeer-arrested-amid-surge-in-political-expression>. Ganzeer, de son vrai nom Mohamed Fahmi, fait partie des graffeurs activistes qui se sont manifestés avec le début de la Révolution du 25 juillet 2011. Il est notamment l'auteur d'un tag représentant un tank face à un vendeur de pain, sur une bicyclette, sa marchandise posée en équilibre sur sa tête, selon un usage courant au Caire.

Selon Keizer, l'émancipation politique passe aussi par un contrôle de l'État lui-même, une surveillance et une vigilance qu'il représente littéralement. Parmi ses premiers travaux, un homme, le regard grave, un troisième œil sur le front, dans une métaphore visuelle qui redouble la mise en abîme textuelle, demande « qui regarde ceux qui regardent ?³⁷⁰ ». D'autres graffitis prolongent cette idée de la nécessité d'un ultime regard, comme une veille politique, représentée dans un effet de miroir entre le spectateur, le personnage qui assume cette vigilance et le gouvernement qui surveille du début à la fin ce processus réflexif. Assumant lui-même le contrôle de l'État, Keizer stigmatise la violence des Frères musulmans qui vient contredire leur promesse de paix sociale. Pour lui, les persécutions dont les Frères furent victimes par le passé, en tant qu'opposants politiques les ont, à leur tour, transformés en bourreaux une fois arrivés au pouvoir. Reprenant la menace latente de leur slogan « Prépare-toi », « *Prepare yourself* », il dénonce leur recours à la violence, six mois après l'élection de Morsi (juin 2012). Reprenant l'emblème des Frères, deux épées croisées surmontées d'un Coran, il représente ce dernier sanguinolent, soutenu par deux armes à feu qui se croisent. Les épées figurent cette fois sur le Coran, croisées et sanglantes. Keizer souligne ainsi la violence du slogan et la revanche qu'il véhicule après des décennies de répression contre les Frères musulmans : « C'est comme pour te préparer au combat ou à l'attaque, c'est très agressif. Ils nous font ce qui leur est arrivé.³⁷¹

³⁷⁰ "Who's watching the watchers?"

³⁷¹ "This is to prepare yourself like to fight or attack, it's very aggressive. They are doing to us what happened to them." Entretien de 2013.



Keizer, 2011-2012

Sur le plan des libertés publiques, il pointe le risque d'un durcissement réactionnaire vis-à-vis du droit d'expression et représente ainsi *Oum Kalthoum*, la chanteuse la plus célèbre du Moyen-Orient, quoique morte en 1975. S'appuyant sur son immense popularité, il lui fait dire que « l'art n'est pas un péché ». Associés au conservatisme des Frères musulmans, le conformisme et la passivité politique sont également dénoncés par Keizer. Il figure sous forme de moutons les Frères comme ceux qui les soutiennent et sous forme d'autruche cette opinion publique trop silencieuse à son goût, alors que se prépare le deuxième anniversaire du début de la Révolution du (25 janvier 2013). Notons la dimension esthétique qui redouble ce jugement de valeur. En comparaison avec l'aigle, emblématique de l'Égypte, l'autruche ne possède ni sa force ni sa noblesse, mais se distingue par sa lâcheté et sa bêtise³⁷². Il ironise ainsi sur l'interprétation commune d'une de ces œuvres, qu'il analyse comme l'expression de la pensée lénifiante ambiante. Une jeune femme, l'air

³⁷² Entretien de février 2013.

ravi, tient dans la main une grenade explosive. Toutes les personnes consultées y ont vu une mangue ou un ananas !



Keizer, 2011

Keizer fait le même constat de passivité politique qu'Amal Kenawy.

Interrogé sur la réception très négative de la performance du *Silence des Agneaux*³⁷³, il prend la réaction du public à la fois comme un symptôme du machisme et du nationalisme ambiants, doublés d'un effet du totalitarisme social qui consiste à imposer et à chercher une seule manière de voir et de penser. Pour lui, l'atteinte à la dignité qui a été reprochée à l'artiste n'est qu'une interprétation parmi d'autres, qui n'épuise pas le sens de la performance. L'agressivité du public reflète selon lui la vérité de l'inertie vis à vis du pouvoir qui justifie à ses yeux le sacrifice de la dignité des participants. L'artiste déplore également l'incapacité générale à accepter le flottement, la pluralité du sens ou l'incertitude. Cherchant à se défendre de ces critiques, il dénonce ainsi l'inertie intellectuelle du public, à laquelle il ajoute une tendance au manichéisme : « La zone grise pour les Égyptiens est très peu familière, mais c'est important parce que cela provoque beaucoup de réactions³⁷⁴. Il y oppose une alternative, un entre-deux, qui soit suffisamment dérangent pour susciter un questionnement et l'examen d'interprétations multiples. Il représente ainsi un homme mi-saint mi-diable, conjuguant l'auréole de l'un et la queue de l'autre, dans une œuvre qu'il nomme, *Ange, Angel*. Proche de cette pensée manichéenne, la très grande spécialisation des genres lui paraît également contestable et lui inspire la réalisation d'un être hermaphrodite, dont l'aspect féminin est emprunté au modèle iconographique des portraits très colorés d'Andy Warhol. La coiffure, la blondeur des cheveux et le maquillage rappellent les séries colorées de ce dernier, notamment sa *Marilyn Monroe*. Certains traits du visage sont masculins. Des sourcils, une moustache et un bouc minuscule indiquent qu'il y a aussi un homme sous ces attributs volontairement caricaturaux de la féminité, mais la veste, la chemise et la cravate qu'il porte sont aussi des parodies *pop* de ces marqueurs masculins.

³⁷³ Voir le chapitre précédent.

³⁷⁴ "The grey area for Egyptian people is a very unfamiliar place but it's important because it provokes a lot of things." Entretien de 2013.



Keizer, 2011

A l'opposé du machisme qu'il blâme, il représente une féminité qui incarne certains aspects de la virilité, une amazone qui manie le sabre, sur le modèle des héros masculins des films de combats et d'arts martiaux (*Woman with sabre, Femme avec un sabre*). De même, deux clientes chez le coiffeur, casquées pour une mise en plis, dialoguent, l'une conseillant à l'autre de s'autoriser une expression libre. Une femme encore, belle et sexy selon l'idéal des années 1960 et l'univers *pop* de Roy Lichtenstein (1923-1997), passe un rasoir dans la mousse qui recouvre le bas de son visage, comme pour se raser. Cette esthétique publicitaire de ces années-là est très présente dans l'univers de Keizer. Il explique ce choix par son décalage avec le contenu subversif de ses graffitis destiné à interpeler le passant. Cet art commercial et populaire a donc un objectif politique et en l'occurrence révolutionnaire.

5.1.3. Le pop art au service de la Révolution

Keizer utilise en effet l'imagerie commerciale de la société de consommation et du pop art, mais à des fins contestataires. Il fait partie de ces artistes qui jouent le système contre le système, le culte paradoxal d'une iconographie contre sa référence sociale première. Le choix de cette iconographie *classes moyennes*, assimilées à la culture populaire par le biais de la notion de masses, ne l'empêche donc pas de représenter sa réprobation à l'égard des objets de consommation, montrant ainsi que ce sont les riches qui sont concernés par ce fétichisme, dont les pauvres sont les victimes : « Le feu et la passion qui m'animent proviennent surtout des victimes et de ceux qui sont marginalisés par les systèmes de contrôle et surtout le capitalisme et le consumérisme », déclare-t-il³⁷⁵. Il représente ainsi une femme penchée en avant en train de vomir les principaux symboles de la consommation, mais aussi du luxe.

³⁷⁵ "My fire and passion really stems from the victimized and marginalized by systems of control and especially capitalism and consumerism." Keizer, "Street art is an unconscious creative collective", <http://blerilleshi.wordpress.com/2013/02/09/street-art-is-an-unconscious-creative-collective/>



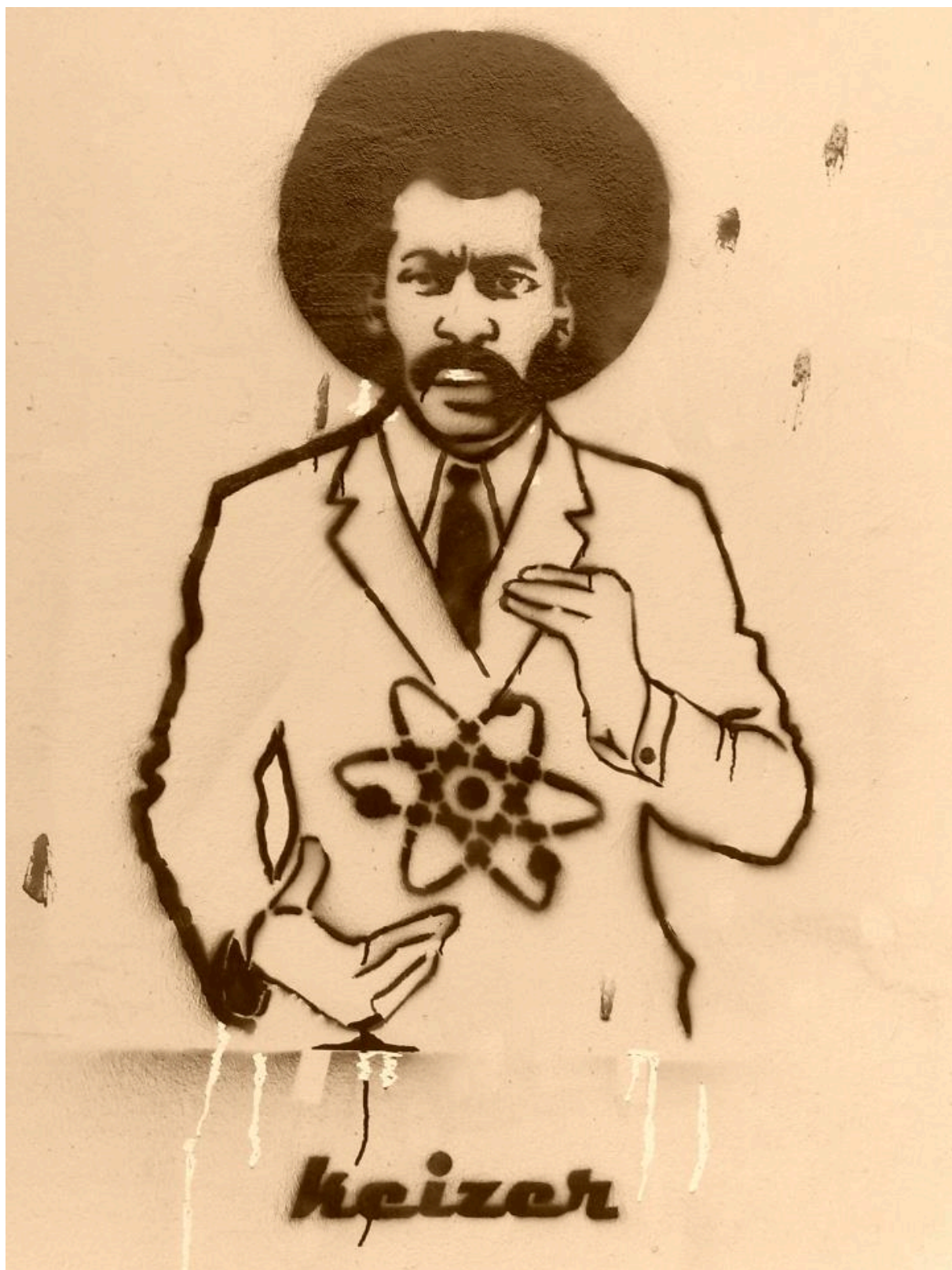
Keizer, 2011

La société de consommation est un sujet d'opposition récurrent pour les artistes contemporains. Ainsi, ces derniers ont-ils le sentiment de contribuer à l'édification des masses. La vanité de cette démythification a été montrée par le sociologue Richard Hoggart, pour ce qui concerne les gens du peuple³⁷⁶. De même l'anthropologue, Jean Loup Amselle remet en question l'idée de la supériorité des artistes en matière de désaliénation des consciences³⁷⁷. La critique d'art, Dominique Baqué, y voit l'ambivalence des créateurs qui critiquent un système dont ils vivent³⁷⁸. Pour Keizer, le choix iconographique des années 1960 lui paraît d'ailleurs d'autant plus légitime qu'il l'associe à une période révolutionnaire, minorant ainsi son origine commerciale. Avec ses œuvres *Jazz* et *Retro*, il combine ainsi le rêve social américain et l'imagerie cinématographique de la *blacksploitation*, soit la valorisation culturaliste de la minorité noire dans les années 1970. Là aussi, l'esthétique associe un hommage et un décrochage par rapport aux valeurs lui étant associées, en l'occurrence l'idéal égalitaire des classes moyennes américaines, la volonté des Noirs, de modifier le système pour mieux l'intégrer :

³⁷⁶ Hoggart, Richard, *La Culture du pauvre*, Les Editions de Minuit, 2004.

³⁷⁷ Amselle, Jean-Loup, *L'Art de la friche*, Flammarion, France, 2005, pp. 28-30.

³⁷⁸ Dominique Baqué, *Pour Un nouvel art politique*, pp. 110-112.



Keizer, 2012

Plus encore, il revendique son goût pour l'art de propagande socialiste, des années 1960 et 1970, qui l'a inspiré pour les peintures murales du *Centre de la*

Révolution Socialiste, au Caire. Des hommes et des femmes rayonnent littéralement de leur fraternité, de leur marche collective et de leur engagement, bras levé, poing serré selon une esthétique qui rappelle certaines œuvres de Roy Lichtenstein. Plus que le projet politique dont il se démarque dans l'entretien, c'est la galvanisation manifeste, l'émotion du triomphe populaire qui le séduit.



Keizer, 2011

Néanmoins, l'égalité fait également partie de son art politique. Une œuvre représente cette thématique, avec l'inversion des positions respectives d'un cireur chaussures et d'un homme en costume-cravate.



Keizer, 2012

De plus, il ironise sur le capitalisme international, (*Enjoy Capitalisme, Apprécie le capitalisme*), et en décrit les effets pervers. Il représente ainsi l'obésité, liée à la

nourriture industrielle (*Pepsy Fat Boy, Le Gros Garçon Pepsi*) et à la malveillance du personnage de *fast food KFC*, doté de cornes diaboliques. Il emprunte également la typographie bien connue du *Coca-Cola* pour écrire le mot « capitalisme » ou se moquant du discours publicitaire, il fait un jeu de mot sur le nom de l'entreprise de téléphonie germano-égyptienne « *Vodaphone* », remplaçant la dernière syllabe « phone » par l'anglais « moan » « gémissement », dans une connotation érotique et sarcastique (*Vodamoan*). « Le pouvoir est entre vos jambes », note-t-il à la place de « entre vos mains », à côté d'un représentant des *Anonymous*, ce mouvement anarchiste, transnational et révolutionnaire, redoublant ainsi sa position anticapitaliste (*V for Vandetta*).

Cette contradiction apparente entre son inclination esthétique et ses positions politiques ne doit pas faire oublier que le contraste visuel entre l'iconographie commerciale et son engagement est volontaire, provocateur et destiné à susciter une réaction chez le spectateur, dont il espère qu'elle finira par mener à la mobilisation. Car c'est de changement politique dont il est question avec Keizer, bien que cette volonté ne soit que rarement visuellement indexée sur la survie et la précarité, mais invoque plutôt une utopie politique individualiste, un rêve au sens existentiel. Un graffiti montre ainsi une jeune femme bras en l'air dans une posture triomphante, le visage en partie couvert par un foulard recouvert de *smileys* et qui évoque plus la clandestinité que le voile. La phrase qui l'accompagne dit que la vie est ennuyeuse sans l'accomplissement d'un rêve, lui-même ennuyeux jusqu'à ce qu'il soit achevé³⁷⁹.

³⁷⁹ La phrase exacte en anglais est : "Life is boring without a dream, and dreams are boring until they are achieved."



Keizer, 2012

Un autre graffiti aborde cette question du rêve et en l'occurrence de l'imagination, vis-à-vis de la réalité. Cette œuvre fait partie d'une exposition collective qui s'est tenue en septembre 2011, à la *Townhouse Gallery*, le principal centre d'art du Caire, qui a sans doute autant voulu donner une visibilité au développement de l'art urbain, qu'accompagner ce mouvement de contestation publique. Par son titre, l'exposition affirmait qu'*Il ne s'agissait pas de graffiti*³⁸⁰, signifiant paradoxalement qu'il était davantage question d'art et surtout de politique, le double sens contestataire

³⁸⁰ This is not Graffiti : Group Exhibition at Towhouse Gallery of Contemporary Art, September 10, 2011, <http://suzeeinthecity.wordpress.com/2011/09/10/this-is-not-graffiti-group-exhibition-at-townhouse-gallery-of-contemporary-art/>

étant d'usage courant de la part des artistes et des professionnels de l'art. Se contentant d'un simple *tag*, d'une phrase en guise d'œuvre, Keizer écrit dans cet esprit de paradoxe et de sous-entendu : « Tout ce que tu peux imaginer est réel » et en dessous et entre parenthèses à la place de la figuration, l'assertion : « Imagine une œuvre d'art³⁸¹ ». Sans minimiser la portée artistique de son discours, on peut néanmoins penser qu'étant donné ses réitérations multiples sur la primauté de son engagement politique, il ne peut manquer d'y avoir également un sens politique. Il déclarait ainsi en avril 2013 :

« Je n'ai aucune idée de ce que les gens pensent de mon art et honnêtement je n'y fais pas attention. Je ne suis pas là pour conforter les gens. Je suis là pour les déranger et les pousser à penser. J'utilise beaucoup de méthodes pour le faire et les réactions sont également d'une grande variété. Plus les gens sont contrariés, mieux je me sens. Parce que cela veut dire que j'ai bougé quelque chose en eux³⁸². »

Il reprend ainsi le terme inventé par Michelangelo Pistoletto et se définit ainsi comme un « *artiviste* »³⁸³. Insistant sur les dimensions imaginaires et labiles du réel, il a le sentiment de pouvoir agir sur lui : « je taille, coupe et déchiquette, le tissu de la réalité³⁸⁴ » et sur la perception du spectateur qu'il veut déranger plus que séduire : « du moment où mon message peut te bouger et de remuer alors j'ai semé une nouvelle réalité en toi, une réalité de doute et de question. Au lieu de prétendre que je te donne un peu de vérité qui peut t'aider ou te sauver³⁸⁵ ». De même, il considère que « l'avenir appartient à ces quelques personnes qui sont prêtes à se salir les mains³⁸⁶ », dans un sentiment d'exception lié à son passage à l'acte, vécu comme un fardeau face à la répression.

³⁸¹ « *Everything you can imagine is real. (Imagine a masterpiece)* ».

³⁸² « I have no idea what people think about my art and honestly I don't care. I'm not here to comfort people. I'm here to disturb them, and push them to think. I use many ways to make that happen, and the reactions are also a huge variety. The more someone gets upset because of it the better it makes me feel. Because it means I moved something in them ». Entretien d'avril 2013.

³⁸³ Keizer, « Street art is an unconscious creative collective », <http://blerilleshi.wordpress.com/2013/02/09/street-art-is-an-unconscious-creative-collective/>

³⁸⁴ « I'm just carving, cutting and shredding the fabric of reality ». Cette phrase figure sur la page d'accueil de son site, <http://keizerstreetart.wix.com/cairo>

³⁸⁵ « (...) as long as a my message can move and shake you then I've planted a new reality within you, a reality of doubt and questioning. Instead of claiming I'm giving you some truth that can help you or save you ». Entretien de 2013.

³⁸⁶ « The future belongs to the few of us still willing to get their hands dirty. » Entretien de 2013.

Un autre aspect de sa « mission » réside dans la répercussion des événements politiques, dont il inscrit inlassablement le commentaire sur les murs du Caire, contribuant ainsi au « journal de la Révolution », selon l'expression d'Ammar Abo Bakr, également graffeur.

5.2. Le « Journal de la Révolution³⁸⁷ »

Les graffeurs envisagent leur activisme comme la répercussion visuelle d'une l'actualité politique qu'ils refusent de vouer à l'oubli ou qui ne leur paraissent pas suffisamment couverte, proposant ainsi une alternative aux medias institutionnels. Ils représentent ainsi une chronique en temps réel des événements, témoins mobilisés du mouvement révolutionnaire.

5.2.1. Se substituer aux medias

Très méfiant à l'égard du traitement médiatique de l'actualité, Keizer effectue un travail graphique qui vaut pour « média alternatif ³⁸⁸ ». En prise avec la réalité, ses graffitis évoluent avec elle, constituant une sorte de mémoire publique et de réactualisation permanente des mots d'ordres révolutionnaires³⁸⁹ :

« Nous l'avons (l'art urbain) utilisé pour informer le public des événements courants de corruption et de manipulation comme un moyen pour montrer ces sales dessous de table et astuces que les médias ont choisi de ne pas couvrir pour des raisons évidentes. Je pense ici à la participation du Conseil militaire et

³⁸⁷ Cette expression est empruntée au graffeur Ammar Abo Bakr. Entretien de 2013.

³⁸⁸ Keizer, "Street art is an unconscious creative collective", <http://blerilleshi.wordpress.com/2013/02/09/street-art-is-an-unconscious-creative-collective/>

³⁸⁹ Non datés sur son site et non documentés chronologiquement par Keizer, ses graffitis suivent une chronologie à partir de la création d'une page publique sur Facebook, en septembre 2011.

du ministère de l'intérieur à la majorité des crimes qui a duré tout au long de la Révolution et bien sûr à l'époque de Moubarak »³⁹⁰.

Parfois, Keizer fait écho à l'actualité politique et en amplifie la résonnance. C'est notamment le cas avec les pochoirs représentant l'incurie gouvernementale et administrative, Moubarak déchu et coiffé d'un béret militaire pour signifier sa collusion avec l'armée.

³⁹⁰ "We used it to inform the public of current events that were corrupt and manipulative in nature as a means to expose these dirty under the table tricks that the media chose not to cover for obvious reasons. I am thinking here about the involvement of the military and interior ministry in a majority of the crimes that spanned throughout the revolution and of course during Mubarak's time". <http://blerilleshi.wordpress.com/2013/02/09/street-art-is-an-unconscious-creative-collective/>



Keizer, 2011

Très couvert à l'époque (novembre 2012), l'accident de train qui a coûté la vie à plus d'une cinquantaine d'enfants dans un bus, a ainsi donné lieu à un graffiti plusieurs fois reproduit. Sceptique à l'égard des compétences gouvernementales des Frères musulmans, il met en cause leur politique d'aménagement du territoire, dénommée « *Nahda* »³⁹¹ « Renaissance ». Il ironise sur ce nom aussi présomptueux que chargé historiquement qui évoque le vaste mouvement culturel et politique et note : « Nahda n'est pas un projet c'est ta tante », jouant ainsi sur une expression qui est une façon pour les Égyptiens de se moquer de la validité d'une source d'information : « où as tu pris cela, c'est ta tante ? »³⁹² De plus, la manière avec laquelle la femme du graffiti regarde au-dessus de ses lunettes, est pour lui, une manière de signifier que personne n'est dupe de ce projet. De même, les hommes publics corrompus, comme le ministre de l'archéologie, Zahi Awass, ou liés à l'« ancien régime » de Moubarak comme Ahmed Shafik, candidat aux élections présidentielles de 2012, sont l'occasion de nouveaux graffitis. Pour le second, son visage est représenté sur un rouleau de papier toilette :

« Il (Ahmad Shafik) avait une importante popularité pour des raisons stupides. Il était perçu comme un type moderne et progressiste. En fait, il était juste un élément de l'ancien régime. Beaucoup de gens était séduits par le fait qu'il était un homme « chic » et parlait d'une façon très « bourgeoise »³⁹³. »

Le pouvoir est encore la cible de ces attaques visuelles de façon indirecte, comme source de manipulation politique des différences confessionnelles entre musulmans et chrétiens, auxquelles Keizer propose à l'inverse un combat politique commun.

³⁹¹ La notion de Renaissance en Égypte est associée à un sentiment de déclin, lui-même identifié avec les défaites militaires contre les armées napoléoniennes, au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles. Analysées comme le signe d'un retard global, ces défaites donnèrent lieu à la mise en place de plusieurs mouvements de renaissance.

³⁹² "When you want to make fun about somebody you say "when did you get that it's your aunt?" Entretien de 2013.

³⁹³ "He was getting a lot of popularity, for stupid reasons. He was seen as a modern progressive guy. In fact he was just part of the old past regime. A lot of people was seduced by the fact he's a "chic" man and talked in a very "bourgeois" way." Entretien de 2013.

5.2.2. Unité confessionnelle contre l'État

Face au risque de conflits interconfessionnels, Keizer se défie des affirmations de fraternité factice et autoritaire entre sunnite et coptes de la part du régime et revendique une tolérance fondée sur les différences : « Je n'aime pas le fait que nous devions être frères, au lieu d'apprécier les différences³⁹⁴. » Néanmoins, pour conjurer les risques de confessionnalisation des combats de rue, le graffeur insiste sur la lutte politique commune contre la répression. Pour ce faire, il représente Jésus, reconnu comme prophète par les musulmans. Il figure ainsi la résistance à l'oppression et le sacrifice des opposants, tombés sous les coups de la violence militaire, en faisant contraster la fragilité d'un Christ auréolé avec un char d'assaut massif et avançant dans un bain de sang. Un autre graffiti commémore la mort du copte Mina Daniel et d'autres activistes, tombés sous les coups de la police anti-émeute en octobre 2011, dans la rue Maspero, au pied de l'immeuble de la télévision. Keizer représente la mort avec sa faux ensanglantée vêtue en agent de la force anti-émeute et arborant une affiche déclarant « je t'aime » à ces nombreuses victimes.

Ammar Abo Bakr, graffeur lui aussi issu des classes moyennes, est originaire de Louxor où il a fait ses études à la faculté des Beaux-Arts. Devenu peintre et enseignant dans cette même faculté, il est parti au Caire dès le début de la Révolution de janvier 2011. Il milite également contre le risque d'une récupération confessionnelle de la lutte urbaine, qui puisse justifier la répression ou l'arbitrage de l'armée. Piochant dans le répertoire iconographique de l'Égypte, il souligne le syncrétisme religieux propre à l'islam, l'intégration des religions judéo-chrétiennes par les musulmans, expliquant ainsi ses emprunts à la peinture copte. Au sein de cet héritage, ce sont en particulier les ailes des anges qu'il utilise à la fois pour représenter les « martyrs », comme le peuple les appelle, et les activistes révolutionnaires. Il établit un lien entre l'art ancien et l'art présent pour refonder l'image de la culture égyptienne comme intégrant différentes couches d'histoire esthétique. L'art copte annonce l'art rural du *haji* (pèlerinage) et permet ainsi la rencontre entre christianisme et islam. Il fait également référence aux peintures murales de son contemporain Alaa Awad³⁹⁵ inspirées de l'art pharaonique, pour

³⁹⁴ "I don't like the fact that we have to be brother, instead of appreciate the differences." Entretien de 2013.

³⁹⁵ Alaa Awad est un peintre, graffeur et activiste dont le parcours ressemble à celui d'Abo Bakr. Comme ce dernier, il est originaire de Louxor, est venu au Caire pour rejoindre la Révolution et mettre son art à son service. Il puise également son inspiration dans l'art égyptien ancien, pharaonique, pour ce qui le concerne.

compléter le répertoire artistique de l'Égypte. Il parle de différentes couches de civilisation dont témoignent en miroir les murs du Caire qui les représentent ainsi que les événements de la Révolution, depuis les arts de l'Égypte ancienne jusqu'à l'art urbain contemporain. C'est dans cet esprit de syncrétisme qu'il a dressé le portrait du *sheikh* Emad Effat, haut fonctionnaire de l'université d'Al-Azhar³⁹⁶, assassiné en décembre 2011, par les forces armées qui tentaient de déloger les manifestants de la place *Tahrir* au Caire. L'impact de sa mort fut énorme sur le peuple égyptien, fédérant chrétiens et musulmans contre le pouvoir militaire. Comme le rappelle le site des Frères musulmans :

« Feu le sheikh Effat avait publié une longue argumentation contre le Conseil suprême des forces armées lors de l'incident de Maspero où des dizaines de chrétiens avaient été tués dans des affrontements avec la police militaire. Il avait appelé tous les Égyptiens à s'unir et à faire pression pour que pouvoir soit remis aux civils, et averti tous les Égyptiens, surtout les islamistes, de ne pas tomber dans le piège des violences interreligieuses et d'un affrontement entre chrétiens et musulmans qui ne ferait qu'étendre le pouvoir des militaires³⁹⁷. »

Ammar Abo Bakr le représente donc peu après, sur un mur du centre ville, en situation de prédicateur, devant un extrait du Coran. Dans les jours qui suivent, s'engage alors un rapport de force avec les militaires, ceux-ci s'évertuant à effacer la fresque murale et l'artiste la reproduisant telle quelle, puis avec des ailes, avant qu'elle ne soit enduite d'une sorte de ciment et nettoyée autant de fois que nécessaire par les gens de la rue.

³⁹⁶ L'université de Al-Azhar où travaillait Emad Effat, dans l'organisme chargé d'édicter des *fatwas* des avis juridique selon la loi islamique, est la principale autorité sunnite dans le monde.

³⁹⁷ Trouiller, Natalia, « Égypte, la mort d'un dignitaire d'Al Azhar fédère chrétiens et musulmans, contre le pouvoir militaire, http://www.lavie.fr/chroniques/matinale-chretienne/Égypte-la-mort-d-un-dignitaire-d-al-azhar-federe-chretiens-et-musulmans-contre-le-pouvoir-militaire-19-12-2011-22602_167.php



Ammar Abo Bakr représente sheikh Effat sur les murs de la rue Mohamed Mahmoud au centre ville du Caire, 2011

L'artiste s'émeut devant ce soutien populaire et ce dialogue anonyme. Son art mural témoigne d'un savoir-faire ancestral qu'il soit pharaonique ou lié aux peintures liées au pèlerinage de la Mecque, mais au-delà de l'enjeu artistique ces graffitis sont un medium d'information, un journal de la Révolution qui entretient le feu de la révolte³⁹⁸.

Pour représenter l'actualité, Ammar Abo Bakr utilise également les murs de la faculté des Beaux-Arts de Louxor où il enseigne. Il représente ainsi par-dessus des peintures murales d'inspiration pharaonique, des reproductions multiples d'un *sheikh* salafiste³⁹⁹ ayant condamné l'art égyptien antique pour son impiété. Une autre fois, toujours sur les murs extérieurs des Beaux-Arts de Louxor, il peint Horus le dieu faucon de l'antiquité égyptienne, soumettant un serpent ailé, duplication d'un autre

³⁹⁸ Aperçu des graffiti <http://suzeeinthecity.wordpress.com/>

³⁹⁹ Les salafistes sont un mouvement de réforme de l'islam, apparu au tournant des XIXe et XXe siècles et ont la réputation en Égypte d'avoir une lecture particulièrement sévère du Coran. Ils s'illustrent notamment, au-delà de la diversité du mouvement, par leur volonté de revenir à la vérité de l'époque du prophète.

serpent aux ailes noires et dont les trois têtes représentent les principaux officiers des forces militaire et policières. Les jambes dont est doté le serpent symbolisent le doute constant des manifestants et des activistes sur l'identité de ceux qui les attaquent, et le sentiment que ce sont les mêmes hommes qui passent d'un uniforme à l'autre. Des hiéroglyphes accompagnent cette peinture et interpellent l'armée sur sa participation aux meurtres. Si ces derniers et la police sont la cible des attaques d'Abo Bakr, les élections législatives de novembre 2011 lui donnent l'occasion d'exprimer également son opposition aux Frères musulmans.

5.2.3. Intervention dans la campagne électorale contre les Frères musulmans

Hostile aux Frères musulmans, Ammar Abo Bakr milite contre le vote islamiste, au moment des élections législatives de novembre 2011, et affronte certains de leurs partisans dans un dialogue cette fois plutôt agressif. Un graffiti fait le lien avec le rôle joué par les islamistes dans l'attentat d'Hatchepsout à proximité de Louxor, en novembre 1997, où 67 personnes dont 57 touristes ont été tuées dans des conditions effroyables. Cette lecture réductrice de l'événement, qui assimile la *Jamaa Islamiya*, la branche armée et particulièrement violente de l'islamisme, aux Frères musulmans, eux-mêmes divisibles en de multiples mouvances, indique l'objectif d'Abo Bakr de décrédibiliser les Frères en cette période électorale. Sur les murs extérieurs des Beaux-Arts de Louxor, il a peint au pochoir le temple et son site, lieu de l'agression. Il a recouvert de rouge une partie de l'image, fait figurer des éclaboussures et des coulées de sang et a inscrit en anglais comme en arabe, un rappel des principaux éléments de l'événement et le fait que les terroristes ne sont ni des chrétiens, ni des musulmans ou des juifs, mais simplement des terroristes. De même, il affirme l'irréductibilité de l'islam comme de l'Égypte vis-à-vis des Frères dans une peinture où il cherche à montrer la beauté des motifs abstraits et figuratifs, intégrant différentes spiritualités et iconographies. Derrière un *sheikh* en prière se tient un ange, lui-même devant un fond abstrait islamique, le tout surplombant un bouquet de fleurs serrées par un ruban noir, en signe de deuil d'une Égypte dominée par les Frères, grâce aux fraudes électorales et à la connivence de l'armée.

Cette référence au deuil concerne également ceux que le peuple nomment les « martyrs de la Révolution », ceux qui ont été blessés ou tués dans les combats de

rue avec les forces de l'ordre pour tenter de sauver la Révolution. Ces pochoirs et peintures célèbrent la mémoire de la Révolution.

5.2.4. L'art mémoriel de la Révolution

Ammar Abo Bakr participe à ce qu'il identifie comme une seconde vague révolutionnaire, faisant suite à la chute de Moubarak (11 février 2011), la lutte contre les forces anti-émeutes s'étant déplacées de la place Tahrir à la rue Mohamed Mahmoud. Cette dernière qui débouche sur le Ministère de l'Intérieur a été le lieu d'affrontements constants entre les manifestants et les forces de l'ordre, et a connu une recrudescence de violence avec la mort de plus de 40 personnes, au mois de novembre 2011. La police a justifié cette aggravation de la répression par sa volonté de protéger le Ministère de l'Intérieur. Pourtant, nombreux sont ceux qui ont pensé qu'il s'agissait plutôt de venger l'affront subi quand les forces de l'ordre ont dû quitter la rue, en janvier 2011. L'aggravation de la répression s'est traduite par une utilisation accrue de gaz lacrymogènes particulièrement toxiques. Ce regain de violence est représenté sur les murs de la rue, témoins des combats.

De retour à Louxor, Ammar Abo Bakr est hanté par les images traumatisantes de la rue Mohamed Mahmoud, il organise un workshop avec ses étudiants pour répondre à l'appel du graffeur Ganzeer. Il s'agit d'affirmer la poursuite de la Révolution contre le projet de commémoration triomphante des Frères musulmans après leur victoire aux élections législatives. C'est le moment où Abo Bakr introduit les ailes d'inspiration copte dans ses images murales, encore des pochoirs, et qu'il les colorie de teintes fluorescentes⁴⁰⁰. Il représente ainsi un jeune homme, assis en tailleurs, en train de lire le coran, un seau en plastique sur la tête en hommage aux solutions de fortune inventées par les manifestants pour se protéger. Un autre pochoir montre un activiste qui brandit un texte ironisant sur le 25 janvier, premier jour

⁴⁰⁰ Transposées au Caire, les ailes deviendront plus égyptiennes, selon Abo Bakr reprenant les motifs plus travaillés des ailes d'anges coptes.

de la Révolution de 2011, mais aussi jour de la fête nationale de la police⁴⁰¹. Pour Abo Bakr, c'est une façon de dire que la Révolution populaire reste inachevée.

D'autres pochoirs présentent des activistes portant des masques à gaz. Ces pochoirs sont comme des arrêts sur image. L'un d'entre eux présente un homme se déplaçant au milieu des fumées toxiques. Un autre figure à la fois le martyr les bras ouverts dans une sorte d'acceptation ou de soumission, le visage nu, tourné vers le ciel mais aussi le triomphe, l'élévation, le torse bombé, les bras cette fois semblant embrasser ou porter le destin de la Révolution, les jambes écartées, comme dans un pas démesuré et aérien. Très appréciée, l'image a fait le tour du monde, des expositions et des publications.



Ammar Abo Bakr, 2011

Dans le cadre plus courant de la peinture sur toile, Hani Rashed a fait une série qui évoque ces mêmes événements, représentant les lieux emblématiques du Caire et en particulier les statues qui célèbrent les grands personnages publics de l'histoire politique et culturelle de l'Égypte. Tous paraissent noyés, presque effacés

⁴⁰¹ Le 25 janvier 1952, la police d'Ismaïlia avait refusé de remettre ses armes aux dernières forces britanniques d'occupation. Leur résistance est ainsi devenu un symbole de soulèvement indépendantiste pour la jeune nation égyptienne.

par la fumée qui figure la répression comme une négation du passé républicain du pays.

Des victimes réelles de la répression deviennent également les sujets de la création d'Ammar Abo Bakr. Deux femmes présentées de dos pour manifester leur humiliation et l'atteinte à la dignité qui leur a été faites évoquent les tests de virginité qui ont été pratiqués par des médecins militaires en mars 2011, sans pour autant que les coupables ne soient punis.



Ammar Abo Bakr, 2011

De même, un général, Mohamed Batran ayant été tué en essayant de s'interposer contre l'ouverture des prisons et la libération des prisonniers de droit commun en tant que mesure de rétorsion policière fait également l'objet d'une peinture où il rejoint le groupe des martyrs ailés d'Abo Bakr. Des scènes de violences de novembre 2011 sont devenues des symboles de la répression, l'évacuation des blessés, sur des motos transformées en ambulance de fortune, les visages barrés par un bandeau sur l'œil ou sur les deux yeux, comme Ahmed Harara, qui y avait inscrit la date de leur perte successive. Surtout, une vidéo circulant sur *You Tube*

montre un officier visant un manifestant tandis que ses collègues l'encouragent à « avoir les yeux ». En réponse à cette stratégie répressive les révolutionnaires ont occupé constamment, du 2 février au 4 mars 2012, la rue Mohammed Mahmoud cherchant d'ailleurs également à susciter l'intérêt des media nationaux et internationaux. Couvrant ces événements, Ammar Abo Bakr a représenté partout l'officier criminel sous l'identité d'un bandit recherché et surtout les victimes de cette « guerre des yeux », hommes et femmes, visages surdimensionnés et tragiques, de même que le lion emblématique du pont Qasr El Nil, la gueule barrée d'un bandeau sur l'œil.



Ammar Abo Bakr, 2011

Un autre événement a retenu l'attention d'Ammar Abo Bakr et a suscité une peinture sur les murs des Beaux-Arts de Louxor, la répression brutale de personnes en train de prier rue Falaki, à proximité du centre ville, avec la complicité des Frères musulmans. Cette œuvre dénonce de nouveaux martyrs reconnaissables à leurs

ails d'ange, mais également la collusion inchangée, au moins depuis le gouvernement de Moubarak, entre les Frères et le pouvoir militaire. Pour Abo Bakr, tous ces morts constituent un seul et même groupe, celui des victimes de l'État. Il associe ainsi ceux qui sont tombés sous les coups de la répression policière, à ceux qui sont morts à Port-Saïd dans une effroyable cohue. Le 1^{er} février 2012, plus de 70 personnes ont en effet trouvé la mort et un millier d'autres ont été blessées lors d'un affrontement entre les supporters de deux équipes de football, à l'occasion d'un match opposant Le Caire à Port-Saïd, la plupart en tombant des gradins ou en étant piétinés. L'impuissance des forces de l'ordre a été interprétée comme un acte passif et volontaire pour se venger des *Ultras* du Caire, supporters de football et victorieux de la police dans les combats de rue, au début de la Révolution. Solidaire des *Ultras*, Ammar Abo Bakr représente l'un d'entre eux parmi les autres martyrs. Cette assimilation a entraîné le mécontentement des supporters, ainsi récupérés par le militantisme révolutionnaire vis-à-vis duquel ils gardent une réserve. Pour apaiser les *Ultras*, l'artiste ajoute d'autres martyrs, les enfants morts dans la collision entre un bus et un train en novembre 2012, considérés comme les victimes de l'incurie gestionnaire de l'État.

Autre peintre et enseignant des Beaux-arts de Louxor, Alaa Awad représente également le drame du stade de football de Port-Saïd, par une scène de funérailles, *The Funeral*, d'inspiration antique, où des femmes accompagnent un sarcophage, tout en accomplissant des rites et gestes de deuil qui ont toujours cours en Haute Égypte. De même, les femmes portent des fleurs de lotus noir en signe de chagrin. En haut de l'image des muses reçoivent l'âme ascendante du martyr, tandis que le tigre symbolise la colère pour les 75 jeunes morts de Port-Saïd⁴⁰².

D'autres victimes de l'État sont représentées dans les fresques murales d'Ammar Abo Bakr, comme Issam Atta, mort des suites d'une injection de chlore par les forces de l'ordre. Si l'histoire est insoutenable, comme les images qui ont circulé sur le net, le peintre a renoncé à en représenter l'horreur et s'est contenté de faire un portrait du jeune homme avant son arrestation. À l'inverse, l'artiste a reproduit des sévices infligés, tels que les familles ont pu les photographier en allant reconnaître leurs morts. Ces visages tuméfiés, amputés ou écrasés, mais auréolés, n'ont plus la pudeur des autres portraits, comme si devant la poursuite de la répression et le risque de banalisation de la violence, cantonnée dans certains espaces emmurés du

⁴⁰² Pour ce qui concerne Alaa Awad, voir Abaza, Mona, « Walls, Segregating Downtown Cairo and the Mohammad Mahmoud street », Theory Culture Society, Octobre 2012, <http://tcs.sagepub.com/content/early/2012/09/28/0263276412460062>

centre ville, Ammar Abo Bakr cherchait à conjurer l'essoufflement de la mobilisation populaire. Un des moyens utilisés est l'interaction mise en place entre les artistes activistes et le public autour de l'art urbain.

5.2.5. L'art, support du dialogue public

Dans les entretiens, Ammar Abo Bakr démystifie la valeur artistique de ses pochoirs comme de ses peintures dont il ne cesse d'affirmer que leur seul objet est politique. Il invite son public à prendre appui sur ses œuvres pour s'exprimer et entretenir le journal de la Révolution. Cette position iconoclaste le met en conflit avec d'autres artistes qui affirment la nécessité de sauvegarder les peintures notamment par devoir mémoriel. Ainsi, Alaa Awad a souhaité que l'Université américaine du Caire, sur les murs de laquelle sont peintes ses fresques, les fixe et les protège. Ammar Abo Bakr ironise sur ce qu'il considère comme un désir narcissique de conservation et de reconnaissance. Il estime que les graffitis doivent rester éphémères, s'adapter à l'évolution de la situation politique et surtout éviter une sacralisation qui paralysent l'expression spontanée et réactive du public. Son travail devient un acte politique au service du dialogue public. Il insiste sur la dimension interactive qui existe entre certaines de ses peintures et les gens de la rue. Quand il peint un cadre vide, les gens y font figurer la victime grâce au système du pochoir, téléchargeable sur internet, ce qui permet de reproduire de façon fidèle la photo du défunt.



Ammar Abo Bakr, 2011

« Nous avons ce genre de média sur le mur (de l'Université américaine) et les graffiti sont comme le journal de la Révolution. Ce n'est pas exactement une œuvre d'art et ce n'est pas seulement de moi, c'est ouvert à n'importe qui peut partager et écrire ce dont il a besoin et cela devient une des couches (de graffitis successifs). Quand par exemple, je fais juste un cadre avec cette ligne noire qui signifie que quelqu'un est mort, le jour suivant, je constate que les gens sont venus et ont fait un pochoir d'un martyr, dans le cadre, dans un partage entre les gens. C'est un dialogue entre les gens et moi et je ne les connais pas. Certains viennent pour sauver mes peintures quand les militaires recouvrent les murs de ciment.⁴⁰³ »

⁴⁰³ "We have this kind of media on the wall and graffiti are like newspaper of the revolution. It's not exactly a peace of art and it's not only from me and it's free for anybody who can share and write what he needs and it becomes one of the layers. For example when I just make a frame with this black line who means somebody dies, I found the next day the people they come and have a stencil, they come to post the portrait of the martyr inside this frame and it's become sharing between the people. It's dialogue between the people and me, and I didn't know them, didn't see them. And some people they come to save my painting when the military come to put the cement." Entretien de 2013.

L'irréductibilité de son engagement comme celui de la rue, doivent pouvoir se manifester dans une expression artistique inlassable contre l'effacement systématique des œuvres. Chaque nouveau blanchiment est un nouvel espace de mobilisation visuelle et politique dont il salue l'opportunité, exultant de colère contre l'État et ses forces armées. Cette indifférence quant à la pérennité des œuvres entre donc en contradiction avec le souci de conservation d'Alaa Awad, qui semble subordonner son engagement à sa pratique. La préservation de son œuvre sert également une résistance de l'art comme de l'institution universitaire vis-à-vis du gouvernement. La conservation des représentations des martyrs de la Révolution apparaît ainsi comme un geste de commémoration de l'événement, de ses acteurs et de ses victimes. La protection de ces fresques murales, en tant que geste politique garde au cœur de la ville et à proximité des lieux mêmes de la Révolution, la place Tahrir et la rue Mohamed Mahmoud, le témoignage pictural de ces luttes.

Redoublant les expressions populaires et l'interaction avec l'art urbain, internet vient également relayer la diffusion de l'actualité politique.

5.3. La circulation entre les événements politiques, internet et l'art urbain

Le rôle d'internet dans le déclenchement des mouvements de révolte en Égypte est régulièrement invoqué par les acteurs et témoins des événements. Cette valorisation de la *génération Facebook* a pour conséquence de minorer le rôle subversif de la contestation politique quand elle émanait des Frères musulmans, des partis d'opposition ou des syndicats ouvriers, mais également les artistes qui ont mis internet au service de leur mobilisation.

5.3.1. Un art révolutionnaire connecté

L'arrivée des activistes égyptiens et syriens dans les réseaux mondialisés d'internet montre la vitalité des opposants et des plasticiens, dans des contextes où la pratique d'internet reste limitée. La majorité, les populations rurales notamment,

sont peu entendues. Toutefois, les activistes sont en mesure d'exprimer une opposition au régime et de publier des preuves de sa corruption et de ses violences. Ainsi, selon le rapport du séminaire sur le « Nouveaux médias et Révolutions arabes », en Égypte, internet participe à la remise en cause du régime de Moubarak, antérieure à la Révolution :

« Les mouvements d'opposition à Hosni Moubarak avaient intégré, de façon progressive mais avant le début de la Révolution, les nouveaux médias. Ces derniers sont par la suite devenus un instrument tactique essentiel entre les mains d'une nouvelle génération d'activistes. Les bloggeurs, journalistes citoyens et activistes du net ont pu rendre visibles la violence et la corruption du régime, diffusant des documents introuvables dans les médias traditionnels. Aux marges d'un écosystème médiatique autoritaire, un discours différent, non hégémonique, s'est développé pour permettre une prise de conscience de la nature du régime d'Hosni Moubarak.⁴⁰⁴ »

Avec les Révolutions égyptiennes et syriennes, une partie des artistes passent résolument au virtuel. Internet devient une source d'inspiration comme un mode de diffusion pour l'art révolutionnaire. Ce sont des centaines d'« amis » Facebook qui reçoivent et partagent à leur tour des reproductions photographiques des œuvres murales et des actions politiques. Le *web* devient le relai et l'enjeu de la communication politique, retransmet les actions interactives et urbaines, engendrant un espace public numérique, comme que le souligne le compte-rendu du séminaire « Nouveaux médias et Révolutions arabes, comparaison Syrie-Égypte » : *« L'émergence des nouveaux médias, dans le monde arabe et ailleurs, est en train de définir un nouveau type de sphère publique fondée sur le networking.⁴⁰⁵ »*

Certaines performances filmées et postées sur *YouTube* sont mêmes mises en scène, en fonction de ce support. Ainsi, internet fait partie de la représentation et

⁴⁰⁴ Compte-rendu anonyme du séminaire « Nouveaux medias et Révolutions arabes: comparaison Syrie/Égypte », Idem.

⁴⁰⁵ Compte-rendu anonyme du séminaire « Nouveaux medias et Révolutions arabes: comparaison Syrie/Égypte », <http://www.cedej-eg.org/spip.php?article497>

constitue la matière de l'œuvre. Cette nouvelle dimension artistique de la communication informatique est liée à l'importance des nouveaux réseaux sociaux dans la diffusion de l'actualité politique et à la démocratisation relative de son accès. Les travaux qui sont issus de cette combinaison entre l'art dissident et le médium informatique côtoient des milliers d'autres images liées à la situation politique, sans hiérarchie esthétique apparente, subordonnant la valeur artistique au message politique et à l'engagement.

À propos de la Révolution syrienne et de l'iconographie qu'elle produit, la chercheuse Cécile Boex spécialiste du cinéma et de la vidéo en Syrie, montre l'importance de ce support informatique pour répercuter l'action :

« Les nouvelles technologies de l'image (...) permettent un désenclavement et une circulation des techniques et des imaginaires. Elles inscrivent également les dispositifs iconographiques dans l'expérience et la performance protestataire, grâce à la vidéo. Par ailleurs, l'espace de la diffusion et de la création de l'image numérique permet de contourner la répression : d'une part, il préserve la matérialité et la mémoire de la production iconographique élaborée dans la rue et d'autre part, il constitue un espace alternatif de création et de circulation, outrepassant la censure médiatique. L'iconographie ainsi médiatisée par les techniques numériques mobilise différents régimes de visibilité, opérant un va-et-vient entre espaces physiques et virtuels, entre échelles locales, nationales et globales⁴⁰⁶. »

Les nouveaux réseaux permettent ainsi de conserver les œuvres urbaines vouées à l'effacement systématique par les forces de l'ordre. De même, la condamnation du régime de Bashar El Assad utilise les nouvelles technologies de l'image. Pour les artistes syriens la figure présidentielle et la propagande sont des sources inépuisables de création révolutionnaire. Les portraits officiels sont détournés de façon à faire apparaître le caractère sanguinaire du régime. Ici, la technique de photomontage permet le renversement symbolique des images officielles prises sur internet et leur modification en fonction du message politique véhiculé, comme le montre Cécile Boex :

⁴⁰⁶ Boex, Cécile, « La grammaire iconographique de la révolte en Syrie : usages techniques et supports », https://www.academia.edu/6104063/La_grammaire_iconographique_de_la_revolte_en_Syrie_usages_techniques_et_supports

« Sur certaines images, son visage se désintègre, à la manière d'un masque qui implose et se désagrège. Réinterprétant la figure hobbesienne du Léviathan, une affiche reconstitue l'effigie souriante du président en train de saluer une foule par le mot « killer », reproduit dans différentes tailles. Une autre série de visuels subvertit l'imagerie glamour véhiculée par le couple Assad dans la presse locale et internationale⁴⁰⁷. »

Ainsi, le kitsch de propagande est utilisé dans ces pratiques artistiques et contestataires du numérique, générant une subversion de l'iconographie officielle. Pour authentifier les images véhiculées par internet et indépendamment de toute caution journalistique ou officielle, les protestataires ont soin de dater et d'indiquer la provenance de leurs images. En outre, le *web* assure une plus grande sécurité, surtout quand le site ou la page *Facebook* sont anonymes. Il permet également de s'exprimer depuis l'exil, là où les conditions de sécurité sont plus grandes. Ainsi, le collectif « le peuple syrien sait où il va », composé d'une quinzaine d'artistes, anime un *blog* et une page *Facebook*, qui présente un regard sur l'actualité et les pratiques artistiques qui la représentent.

L'utilisation de la calligraphie arabe rend compte de l'audience locale mais l'usage de l'anglais montre l'objectif international de ces publications numériques et artistiques. De plus, la reconnaissance du monde de l'art contemporain occidental et international conforte cet art graphique et numérique.

Pour Hani Rashed, plasticien égyptien trentenaire, *Facebook* constitue un espace de visibilité, mais aussi une banque d'images qu'il collectionne et détourne pour peindre. Il affirme la démocratisation de la vidéo liée à celle d'internet grâce à la diffusion de scènes urbaines prises sur le vif, comme les images d'exactions policières notamment. En plus de sa propre page *Facebook*, Hani Rashed publie des images reprises, sur d'autres sites, sur une page dédiée à l'art contemporain international.

Sur l'initiative de Ganzeer, la campagne *Mad Graffiti Week (La Semaine du Graffiti Fou)* du 13 au 25 janvier 2012, un an après le début de la Révolution, est lancée dans le but de contrer l'ascension politique des Frères musulmans. Il s'agissait d'appeler les artistes du monde entier à soutenir le mouvement de lutte de l'art contre le pouvoir et la répression militaire. Par *Facebook*, *Twitter* et les *blogs*

⁴⁰⁷ Boex, Cécile, Idem.

d'artistes urbains, Ganzeer invitait les participants à s'inspirer des violences infligées aux manifestants cairotes sur le site constitué à cet effet ⁴⁰⁸ et à réaliser des graffiti sur les murs de leurs villes respectives, de façon à délégitimer le Conseil militaire et à en obtenir la chute :

⁴⁰⁸ SCAF-crimes.blogspot.com. Le *SCAF* est l'acronyme anglais pour le « Conseil suprême des forces armées » qui a pris le pouvoir en Égypte au moment de la transition, après la destitution de Moubarak et qui continue manifestement de diriger la répression contre les manifestants. Le blog de ses crimes recense un certain nombre de commentaires et d'images de ses exactions.



إسبوع الجرافيتي العنيف
مستثمرون .. إرسم في الشارع
MAD GRAFFITI WEEK

Les villes d'Égypte mais aussi de Syrie, d'Iran, de plusieurs pays d'Europe et du Canada ont soutenu l'opération. Des sites permettaient de télécharger des pochoirs prêts à l'emploi, tandis qu'une page *Facebook* dédiée à l'événement rendait compte des événements et des créations graphiques. Les plus demandés ont été ceux qui attaquent de front les militaires, et en particulier le général Tantawi au pouvoir (février 2011-juin 2012), assimilé à Moubarak. Cette *Semaine de graffiti* avait également pour objet de maintenir l'attention publique sur les procès militaires de 12.000 civils. L'expérience montre une démocratisation de l'art urbain, par l'ampleur de la participation documentée sur *Facebook* et dans la rue, perceptible à la maladresse de nombreux pochoirs. L'artiste activiste, El Teneen, qui rappelle la priorité de l'enjeu politique sur la réussite visuelle, affirme ainsi que cette démocratisation touche des quartiers plus pauvres que le centre ville et que la diffusion est réelle :

« Cela a été efficace de transporter les graffitis et l'art urbain dans de nouveaux lieux du Caire, comme les quartiers populaires de Shubra et d'Imbaba. Il (l'art urbain) a contribué à faire entrer les messages de la place Tahrir dans les maisons. En ce sens, ces messages de liberté ne sont plus des demandes vagues ou isolées. Ils sont dans ta rue et devant toi. Je ne sais pas quel effet auront les graffitis sur les passants, mais j'espère que cela aidera les gens à réfléchir sur leurs droits et libertés et ainsi les poussera à agir en vue de concrétiser ces droits »⁴⁰⁹.

De même, le 9 mars 2012, les artistes et les militants lancent sur *Facebook* l'opération *Pas de murs*. Il s'agissait cette fois de mobiliser la population pour reprendre possession de l'espace public grâce aux tags et aux graffitis, contre les cloisonnements et les fortifications policières du centre ville révolutionnaire, sur le

⁴⁰⁹ "It has helped move graffiti and street art into new grounds within Cairo, such as the populous working-class neighborhoods Shubra and Imbaba. It has helped bring the messages of Tahrir Square home. In this sense, these messages of freedom are no longer distant or isolated demands. They are on your street and in your face. I don't know what effect this graffiti will have on passers by but I hope it will help people think about their rights and freedoms, and thus help them act in order to realize those rights." El Teneen dans Charbel, Jano, "Graffiti week returns with calls to resume revolution", Almasryalyoum, 25/01/2012, <http://www.egyptindependent.com/print/618131>

modèle du graffeur et activiste Banksy qui en 2005 a peint des ouvertures factice sur le mur d'enceinte construit par Israël en Cisjordanie⁴¹⁰. Ainsi, un trompe-l'œil annule l'existence et la matérialité d'un de ces murs, créant l'illusion d'un prolongement de l'espace, grâce à un jeu habile de perspective et la projection imaginaire de l'artiste.



Ammar Abo Bakr, Centre ville du Caire, 2012

De même, Ammar Abo Bakr part des photos prises par les proches des victimes au moment de la reconnaissance des corps et postées sur internet, pour ses peintures aux visages détruits. Cette nouvelle culture urbaine et visuelle, relayée, diffusée ou parfois même initiée par internet est au cœur d'une œuvre de Lara Baladi, qui combine notamment des centaines de films postés sur le web par des amateurs, participant ainsi à la documentation des mouvements révolutionnaires.

⁴¹⁰ <http://arts.guardian.co.uk/pictures/0,,1543331,00.html>

5.3.2. Internet, sujet de l'art grâce aux « anonymes » : Alone, Together... In Media Res⁴¹¹

Dans cette installation vidéo, Lara Baladi part de l'intime et de sa propre expérience émotionnelle de la Révolution vers ce qui est commun, social et politique, en l'occurrence l'univers collectif de la place Tahrir :

« Seuls, ensemble ... In Media Res a émergé comme l'une des premières œuvres issue de mon archive. C'est un récit qui mêle des extraits vidéo pour réfléchir sur la plupart des questions posées par les soulèvements arabes. Ces Révolutions marquent le début du démantèlement d'une importante période historique, au milieu duquel je suis, comme Alice au pays des merveilles, tombée dans un trou : You Tube⁴¹². »

Elle complète ses propres photos des soulèvements d'une documentation simultanée des « images iconiques de violence⁴¹³ » qui circulent sur *Twitter* ou sur *You Tube* :

Entre ma participation et ma production d'une documentation de # Jan25 (la Révolution du 25 janvier 2011), j'ai commencé un projet d'archivage progressif appelé « Vox Populi ». J'ai rassemblé et organisé, dans l'ordre chronologique, des vidéos, des articles et des photographies se rapportant aux événements qui se déroulent sur le terrain, tout en collectant des matériaux sur des événements majeurs qui se déroulent dans le monde depuis # Jan25. Parallèlement à cette archive, j'ai fait des recherches et j'ai amassé des images vidéos qui résonnaient avec la place Tahrir et tout ce qui a suivi, depuis des séquences vidéos historiques, des discours philosophiques, jusqu'à la bande dessinée interdite, et plus encore⁴¹⁴.

⁴¹¹ *Seule, Ensemble... Au Milieu des Choses*, vidéo de Lara Baladi, 2012, 42 minutes. <http://creativetimereports.org/2013/01/25/tahrir-revolution-in-media-res/>

⁴¹² *Alone, Together... In Media Res* has emerged as one of the first pieces derived from the archive. It is a narrative that weaves video excerpts together to reflect on many of the questions raised during the Arab uprisings. These revolutions signal the beginning of the unraveling of a major historical period, in the middle of which I, like Alice in Wonderland, fell into a hole: You Tube.

<http://creativetimereports.org/2013/01/25/tahrir-revolution-in-media-res/>

⁴¹³ Entretien de 2012.

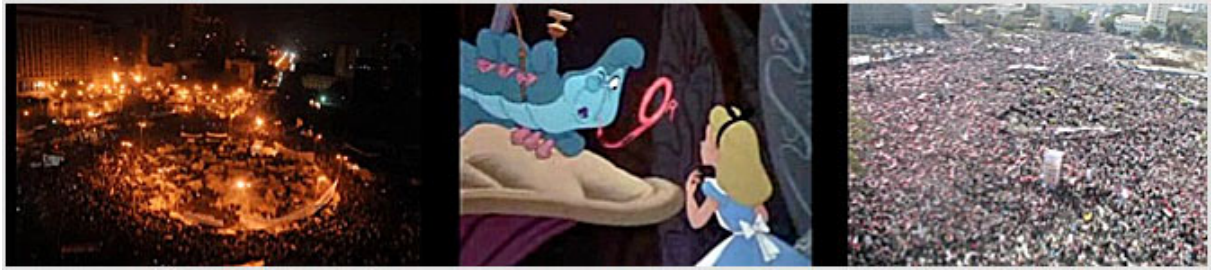
⁴¹⁴ « In between participating in and producing documentation of #Jan25, I started an on-going archival project called *Vox Populi*. I gathered and organized, in chronological order, videos, articles and photographs related to the events unfolding on the ground while also collecting material on major events taking place around the world since #Jan25. Parallel to this archive, I

Son œuvre se compose donc d'une sélection opérée à partir d'une grande quantité de vidéos de la Révolution, postées sur internet, et qui redoublent les événements ordinaires ou extraordinaires du moment. À cela s'ajoutent des documents d'archives également pris sur le web, certains historiques, couvrant d'autres manifestations ou d'autres soulèvements populaires au XX^{ème} siècle. Sur trois écrans, sont également projetés des extraits de film comme *Le Dictateur* de Charlie Chaplin (1940), *1984*, l'adaptation cinématographique de George Orwell, réalisée en 1956, *Alice au Pays des Merveilles* de Walt Disney (1951). Les films des *Printemps arabe* sont ainsi mélangés avec d'autres séquences filmiques. Elle place cet ensemble hétéroclite dans le cadre visuel de l'expérience collective des soulèvements du Caire, depuis le 25 janvier 2011. Elle y associe également des morceaux de documentaires comme *Malcolm X - La démocratie est l'hypocrisie* de Great Speeches Vol. 16, ou *La Société du Spectacle* (1973), réalisé par Guy Debord. En hommage aux revendications égalitaires, l'œuvre de Lara Baladi se veut démocratique et fondée sur un matériau accessible à tous.

Les films qui documentent la Révolution égyptienne ont été tournés à partir des téléphones portables, d'où le nom originel de *Vox Populi* pour cette œuvre. Lara Baladi prend par exemple la captation d'un *show* effectué fin janvier 2011, par un homme imitant une langue indienne, dans laquelle on peut deviner des paroles anti-Moubarak, écoutées par des centaines de personnes, enregistrées, postée, visionnées et partagées sur internet des milliers de fois. Elle souligne la dimension technique, en l'occurrence filmique et informatique de sa vidéo, en définissant son travail comme la « documentation d'une Révolution à l'ère numérique⁴¹⁵ », mais insiste surtout sur l'anonymat de ces enregistrements. Plus les documents étaient visionnés et partagés et plus ils correspondaient à son projet artistique, la qualité esthétique des images restant secondaire :

researched and amassed footage that resonated with Tahrir Square and everything that followed, from historical footage to philosophical speeches, to banned cartoons, and more". Texte de Lara Baladi accompagnant sa vidéo visible à l'adresse internet suivante : <http://creativetimereports.org/2013/01/25/tahrir-revolution-in-media-res/>

⁴¹⁵ Entretiens de 2012.



Lara Baladi, Alone Together...In Media Res, Seul Ensemble..., 2013

Cette priorité donnée à cette iconographie populaire sur des considérations techniques fait écho à l'antériorité du sujet de l'art sur son medium chez Jacques Rancière :

« Pour que les arts mécaniques puissent donner visibilité aux masses, ou plutôt à l'individu anonyme, ils doivent d'abord être reconnus comme arts. (...) C'est parce que l'anonyme est devenu un sujet d'art que son enregistrement peut être un art. (...) Pour qu'une manière de faire technique – que ce soit un usage des mots ou de la caméra – soit qualifiée comme appartenant à l'art, il faut d'abord que son sujet le soit ⁴¹⁶. »

C'est donc parce que le peuple est sujet de l'art, que le medium numérique qui le représente devient artistique. Au plan politique, l'impact de l'œuvre dans la mobilisation dépend également d'avantage du peuple que d'internet.

Les soulèvements en Égypte depuis le début de l'année 2011 ont ainsi entraîné le développement d'un art urbain qui se veut révolutionnaire. Les esthétiques ou les sujets de cet art sont à la fois populaires et empruntés à la grande tradition artistique de l'Égypte pharaonique, chrétienne ou islamique. L'objectif des graffeurs est d'encourager la mobilisation populaire et de promouvoir une morale politique articulée autour des libertés publiques.

⁴¹⁶ Rancière, Jacques, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, La fabrique, Mayenne, 2012, pp. 47-48-49.

VI. L'art des libertés publiques en Égypte 2011-2014

Si la justice sociale semble au cœur des revendications révolutionnaires indépendamment du milieu d'origine des militants et des manifestants, la liberté est également l'objectif politique central et un moyen de concrétiser l'idéal égalitaire.

Ainsi, les artistes sont avec les gens de la rue les acteurs de pratiques démocratiques qui traduisent l'aspiration populaire. En Égypte, l'expression se libère. Au-delà de la demande d'égalité économique se superpose une quête de liberté qui conduit les artistes urbains à formuler une aspiration anarchiste, dont il est difficile de mesurer l'audience auprès du peuple. Cette quête fait écho à un mouvement égyptien, dont les supporters de foot, les *Ultras* sont emblématiques. Ces derniers veulent substituer au conformisme de l'ordre moral une plus grande liberté individuelle, notamment en matière de mœurs. En Syrie, l'instrumentalisation de la structure confessionnelle, entraîne une guerre civile, d'où émerge difficilement un programme politique, les artistes syriens étant confrontés à l'exil ou à l'anonymat, face au danger d'une répression immédiate. L'impuissance de ces derniers tranche avec l'expression libre, quoique non sans danger de l'art urbain égyptien.

Bruce Ferguson, doyen de la Faculté des Sciences humaines et sociales de l'Université Américaine du Caire (AUC)⁴¹⁷, souligne cette importance de la liberté :

« Les Égyptiens qui sont descendus dans les rues pendant la Révolution du 25 Janvier se battaient pour la liberté et contre de nombreux maux – la pauvreté, la corruption, la brutalité du gouvernement et de l'oppression, pour n'en nommer que quelques-uns⁴¹⁸. »

⁴¹⁷ L'Université américaine est l'établissement supérieur le plus prestigieux du Caire. Elle est en grande partie fréquentée par une partie de l'élite anglophone d'Égypte. La plasticienne Huda Lutfi fait partie des enseignants. Elle accueille plusieurs salles d'exposition et occupe une place sur la scène artistique cairote. Elle passe pour un des lieux qui échappent à la censure. Elle ne s'adresse néanmoins qu'à une franche aisée et cosmopolite de la population. Elle se trouve à proximité immédiate de la place Tahrir, sur la rue Mohamed Mahmoud. Ses murs concentrent parmi les plus belles peintures Révolutionnaires. Depuis le début de la Révolution elle est devenue un des hauts lieux de la contestation.

⁴¹⁸ "Egyptians who took to the streets during the January 25 Revolution were fighting for freedom from many ailments -- poverty, corruption, government brutality and oppression, to name a few." Ferguson, W., Bruce, "Art of Protest. Pre-revolutionary artistic works mirror social and political turbulence", news@auc, 3 octobre 2012, http://www.aucegypt.edu/newsatauc/Pages/story.aspx?eid=956&utm_source=newsatauc&utm_medium=email&utm_campaign=news

Commémorant en 2013, la Révolution *dans Seuls, ensemble ... In Media Res*⁴¹⁹, la plasticienne libano-égyptienne Lara Baladi définit une qualité innée qui pousse les êtres humains à rechercher la liberté⁴²⁰ dans une quête à la fois collective et individuelle.

Pour étudier de quelle manière les artistes initient ou accompagnent cette quête de libertés civiles, on doit prendre en considération le rôle des nouveaux réseaux sociaux dans le soutien et la promotion des formes urbaines et nouvelles de l'art.

6.1. La démocratisation de l'art et du débat public

Pour les graffeurs, la Révolution artistique répond à la Révolution politique, inversant la théorie de la modernité qui fait de la seconde l'horizon programmatique de la première, selon Jacques Rancière qui écrit :

« la « Révolution esthétique » a produit une idée nouvelle de la Révolution politique, comme accomplissement sensible d'une humanité commune existant seulement encore en idée. (...) C'est ce paradigme d'autonomie esthétique qui est devenu le paradigme nouveau de la Révolution marxiste et des artisans des formes de la vie nouvelle⁴²¹. »

En Égypte, au contraire, les soulèvements populaires ont entraîné un dépassement de la peur vis-à-vis du régime et autorisé une expression libre, renouvelant l'art au plan formel. De plus, certains artistes déjà reconnus introduisent la thématique révolutionnaire dans leur répertoire.

⁴¹⁹ Présentant trois écrans de projection vidéo, cette installation combine à l'infini des images de la Révolution et des films qu'elle leur associe.

⁴²⁰ Baladi, Lara, "When Seeing is belonging: the Photography of Tahrir square", Creativetime reports, <http://creativetimereports.org/2013/01/25/tahrir-revolution-in-media-res/> Voir également Baladi, Lara, « Alone, Together », Guernica, 25 janvier 2013, <http://www.guernicamag.com/daily/lara-baladi-alone-together/>

⁴²¹ Rancière, Jacques, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, La fabrique, Mayenne, 2012, p. 40.

6.1.1. L'évolution conjointe de l'art et de la politique

À côté de l'émergence de nouvelles pratiques esthétiques et de nouveaux artistes, des artistes déjà présents sur la scène locale et internationale se convertissent à la représentation de la Révolution. Ces derniers comme la génération montante produisent un art politique adossé à une esthétique populaire.

6.1.1.1. La conversion des artistes à la Révolution

La plasticienne Huda Lutfi, artiste égyptienne de premier plan depuis 15 ans et également enseignante à l'Université américaine du Caire, souligne l'impact de la Révolution sur elle-même. Son intérêt pour la politique comme son sentiment d'appartenance à la société sont nés à ce moment-là. À la passivité et au désintérêt des personnes de sa génération – elle a entre cinquante et soixante ans, s'est substituée une volonté de demander des comptes au gouvernement. Ce dépassement de la peur vis-à-vis de l'État policier est d'ailleurs représenté dans une de ses œuvres, *Franchir la Ligne Rouge, Crossing The Red Line* (2011). Des personnages habillés comme des policiers, arborant des brassards où est inscrit le mot paix, portent les visages des martyrs de la Révolution. On distingue notamment Khaled Saïd mort le 6 juin 2010 à Alexandrie sous les coups de la police, un des déclencheurs de la Révolution, une jeune femme, Sally Zarhan morte le 8 fév 2011 elle aussi par la répression policière, le plasticien Ahmed Basiony, assassiné le 28 janvier 2011, et Wael Ghonim représentant de Google pour le Moyen-Orient, arrêté au Caire le 23 janvier et gardé en captivité pendant douze jours. Les uns comme les autres franchissent cette frontière politique, constituée par une ligne rouge et figurée en de multiples endroits de l'œuvre. Dans ce contexte révolutionnaire, Oum Kalthoum, un motif récurrent de l'artiste, au premier plan de l'œuvre, symbolise à la fois, l'Égypte, mère patrie, et une protection pour ses enfants militants.



Huda Lutfi Crossing the Red Line, Franchir la ligne rouge, 2011

Huda Lutfi a également collaboré à une action urbaine, une œuvre interactive avec les habitants du quartier pauvre d'Imbaba, au Caire, soutenant ainsi les revendications sociales et populaires de la Révolution. De même, l'artiste trentenaire égyptien, Hani Rashed, formé par le peintre plus âgé, Mohamed Abla, et devenu enseignant à son tour⁴²², documente à sa manière l'évolution politique de 2011 à 2012. Dans un travail évoquant l'omniprésence de l'armée et son action antirévolutionnaire, il fait une installation en carton et en deux dimensions, avec des personnages grandeur nature, dont un soldat balayant les restes des banderoles et des slogans révolutionnaires, dans une métaphore du coup de balaie donné par l'armée à la Révolution. Au moment des élections présidentielles de 2012, il a accroché quarante représentations des candidats salafistes les traits dégoulinant de peinture, sur les murs d'un village, annonçant ironiquement leur accès à la présidence. Le lendemain, était écrit en réponse sur les murs, « si vous êtes avec nous, bienvenue, si vous vous moquez de nous, vous n'avez pas votre place ici »⁴²³.

⁴²² Il enseigne dans une école d'art au Fayoum, une région rurale, au sud du Caire.

⁴²³ Entretien de 2013.

De même, une série composée de deux types d'œuvres, représente le centre ville et les premiers mois de la Révolution, quand l'envoi de gaz lacrymogène était constant et recouvrait de fumées les principales sculptures des grands personnages de l'histoire sociale, culturelle et politique de l'Égypte. Des plaques des rues avoisinantes, de même que les panneaux indicateurs, notamment du musée, à proximité, disparaissent également sous les gaz, figurant la prise de position de l'artiste contre la répression gouvernementale. D'autres travaux de Hani Rashed représentent un plan de la place Tahrir et du centre ville. De forme hélicoïdale, ces cartes font apparaître les principaux protagonistes des premiers mois de la Révolution, les manifestants et leurs banderoles, les policiers et l'armée, la bataille des chameaux, avec la participation des populations appauvries des pyramides⁴²⁴. Sur ces tableaux, on distingue également des chars de l'armée et les fuites effrénées des militants. Les cercueils des martyrs, les masques pour se protéger des tirs de gaz lacrymogènes et la présence de nombreuses femmes sont également représentés.

⁴²⁴ La bataille des chameaux illustre l'instrumentalisation par l'État de l'aggravation de la situation économique des dresseurs de chevaux à proximité des pyramides de Gizeh, au sud du Caire. L'édification d'un mur pour assurer la sécurité des étrangers de passage, les tient éloignés de l'accès au désert et des bus remplis de touristes.



Hani Rashed, 2012

Faisant référence à internet, Hani Rashed considère que le stock d'images qui circulent, a un impact sur la réception de l'art numérique⁴²⁵. La diffusion par *Facebook* ou *You Tube* des événements a entraîné une familiarisation accrue avec ces médias, qui profite aux supports artistiques comme la vidéo. Lui-même utilise ces images prises sur le *web*, comme source d'inspiration pour ses peintures. En retour, ce renouvellement artistique joue un rôle politique en maintenant le public en alerte.

À la manière des réseaux sociaux, Hani Rashed pratique d'ailleurs un commentaire proche de l'actualité, endossant un rôle de caricaturiste politique. Dans

⁴²⁵ Entretiens de 2012 et 2013.

une série très politique, il aborde d'emblée le sujet de son inspiration, *Google* et son emprise sur les comportements. Dans cette œuvre, un bébé prend ce moteur de recherche pour sa nourrice et lui demande de retrouver son pantalon. Glosant, souvent ironisant, il illustre la succession des gouvernements jusqu'à la présidence de Morsi (juin 2012) et distingue trois périodes, avant la Révolution, sous le Conseil militaire et sous la présidence des Frères musulmans.

Chaque période comprend de nombreux tableaux, mais c'est le moment révolutionnaire qui retient le plus l'attention de Hani Rashed. Le peuple, acteur essentiel de la Révolution, est représenté sous la forme d'une démultiplication d'un seul personnage. Très travaillé, le visage du peuple est emprunté au graphisme et aux personnages du *blog Mesmes*. Le peuple est représenté bridant un animal, un vélo ou un chef d'État, grâce à des cordes, sur le modèle de Spiderman, le héros populaire américain des années 1960. L'artiste figure ainsi les rapports de force entre les acteurs politiques :



Hani Rashed, 2012

La corde qui relie les personnages tirant dans un sens opposé évoque les conflits entre les forces en présence.

Les Frères musulmans sont également représentés le coran dans une main, pour légitimer leurs paroles, tandis que l'autre main, démesurée, incarne la réalité de leur exercice autoritaire du pouvoir. Moubarak, quant à lui, est reproduit strictement d'après ses portraits, parfois en train de se curer le nez, comme il apparaissait ainsi souvent à la télévision. Le parlement est figuré sous la forme d'un personnage en jupon, dans une référence visuelle au XIXe siècle américain, Hani Rashed cherchant à parodier les débats qui s'y tiennent. Parmi les personnages, un visage du blog *Mesmes* revient sur presque tous ses tableaux et tout un univers imaginaire vient en support de ces instantanés de la réalité politique. Des corps de chenilles ou des êtres qui ne sont plus identifiables peuplent également ces œuvres. Parfois, le message

politique l'emporte et devient littéral, comme dans ce tableau où l'artiste évoque le soupçon de corruption pesant sur les militants de la place *Tahrir*, soi-disant achetés avec des distributions gratuites de poulet *KFC*⁴²⁶. C'est d'ailleurs une volaille qui figure le peuple piégé, tandis que la Révolution porte la représentation du pouvoir comme une livraison de poulets frits. D'autres événements politiques sont également évoqués, le balayage de la place Tahrir par les manifestants après le début de la Révolution. La présence des femmes, pendant les émeutes de la rue Mohamed Mahmoud, au centre ville.

La hantise du chaos liée au retrait de la police, discréditée par la répression, est figurée par une explosion de policiers, comme un feu d'artifice. La présence d'un policier tout blanc évoque la marge de manœuvre individuelle, au milieu de la masse.

⁴²⁶ KFC est une marque de restauration rapide qui se trouve sur la place Tahrir, au cœur même de l'espace des manifestations.



Hani Rashed, 2012

Autre artiste à la pratique antérieure à la Révolution, Lara Baladi représente également cette dernière. Ayant créé, comme on l'a vu un peu plus haut, une installation vidéo sur les images internet de la Révolution, elle a également photographié un immense drapeau égyptien déployé sur la place Tahrir, pour signifier les risques de dérive nationaliste, constatés notamment à partir d'une mésaventure personnelle. Libano-égyptienne, mais élevée en Europe et parlant un arabe imparfait, elle s'était vu refuser, quoique très engagée, une prise de parole publique par d'autres militants, au titre de son étrangeté manifeste et susceptible d'indisposer ses

auditeurs. Parallèlement à cet art révolutionnaire de la part d'artistes déjà reconnus, se développe un art urbain avec de nouveaux acteurs.

6.1.1.2. Le développement de l'art urbain

Au début de la Révolution, la chute de Moubarak et le retrait de la police accusée d'une répression meurtrière permettent aux graffeurs de prendre possession de l'espace urbain. Ils militent alors pour le progrès des libertés publiques, encouragent une expression populaire, publique et contestataire, par la force, la parole et l'image, contre le pouvoir militaire et islamiste. Il s'agit donc d'accompagner les manifestations et les combats de rue d'une représentation graphique au plus près de l'action révolutionnaire et des sentiments d'injustice et de rébellion. Face à une évolution qui paraît incomplète, l'enjeu est de relancer les mouvements contestataires. Lara Baladi exprime ce sentiment d'inachèvement mais s'inquiète d'un essoufflement politique de la rue : « Aujourd'hui, la place Tahrir a perdu beaucoup de son impact en tant qu'espace public capable de changer l'histoire. Les exigences de la Révolution n'ont pas encore été remplies⁴²⁷. » Pourtant, un certain nombre d'événements nourrit la combativité des artistes activistes et accentue la mobilisation urbaine, l'impunité des médecins militaires qui ont pratiqué des tests de virginité sur des manifestantes, le maintien en prison de très nombreux militants ou encore la marginalisation des révolutionnaires laïques et libéraux dans les élections législatives et présidentielles. Pour le graffeur Keizer, le dialogue public instauré au travers de l'art urbain est un progrès de la démocratie, née de la reconquête populaire de la rue :

« Pour moi, l'art urbain est un instrument de dialogue entre l'artiste et les masses dans la forme la plus démocratique, dès lors que le spectateur a le droit de l'effacer. En réalité, c'est la première étape dans le changement. Un changement qui ne sera possible que par la conversation visuelle⁴²⁸ ».

⁴²⁷ <http://creativetimereports.org/2013/01/25/tahrir-revolution-in-media-res/>

⁴²⁸ "To me street art is a tool of dialogue between the artist and the masses in the most democratic form since the observer has the right to erase it. In reality this is the first step in change. A change which will only happen through visual conversation" <http://blerilleshi.wordpress.com/2013/02/09/street-art-is-an-unconscious-creative-collective/>

Le changement social est ainsi lié à cette pratique de la démocratie directe dans le cadre de l'art urbain. Autre graffeur, Ammar Abo Bakr insiste pour sa part, sur la nécessité de se fondre dans la production visuelle, spontanée et ordinaire de ce militantisme graphique et anonyme. Dès avant la Révolution, il définit son expérience enseignante par un va-et-vient permanent entre l'Université et la rue, emmenant ses étudiants à l'extérieur et faisant entrer l'art des fresque murales à la faculté d'arts plastiques. Favorable à une démocratisation de l'art politique, il organise également des ateliers de création publics à partir d'une formation qu'il a suivie à Strasbourg pour ce type d'actions collectives, capables de toucher un public populaire, contrairement à l'art des galeries qui lui reste étranger. À l'heure des mouvements d'ampleur, il valorise la mobilisation des gens ordinaires, prêts à faire tomber les présidents et à changer le destin du pays. Il souligne ainsi la spontanéité des gens de la rue, qui remplissent inlassablement les murs blanchis régulièrement depuis l'élection de Morsi, bravant la surveillance policière pour participer à cette subversion graphique. Cette pratique urbaine et populaire peut être identifiée comme une nouvelle quoique précaire « culture publique » ainsi que la définit Mona Abaza, sociologue et enseignante à l'université du Caire, grâce au dépassement de la peur et à la réappropriation de l'espace public par le peuple.

6.1.2. L'émergence d'une nouvelle culture urbaine

Les artistes activistes semblent avoir progressivement mesuré l'enjeu constitué par les espaces publics, en particulier dans l'affrontement avec les militaires au pouvoir. La place Tahrir est devenue le centre de la contestation, des affrontements physiques, mais aussi de toutes sortes de représentations spontanées, de discours publics, de spectacles engagés et parfois comiques, de concerts, de films et de projections de l'actualité politique. Depuis le début de la Révolution, c'est le lieu de célébration de moments importants de la vie tels que le mariage. Pourtant, le côté festif a progressivement disparu, la place restant un espace militant et interactif : « Tahrir a déclenché une nouvelle culture visuelle qui soulève la conscience

politique⁴²⁹ ». Cette culture urbaine de la résistance entraîne un rapport de force dont l'enjeu est la rue et une surenchère entre les activistes et les forces de sécurité, les premiers recouvrant les murs de slogans, tags et graffitis, les seconds les effaçant. Comme le dit Ammar Abo Bakr au cours d'un entretien : « Quand la police couvrait le mur, les gens ordinaires recommençaient à peindre et en 7 heures le mur étaient complètement peint à nouveau⁴³⁰. » L'investissement graphique de certains murs et la transformation de monuments emblématiques de l'identité urbaine, comme le lion de Qasr El Nil, bandeau sur l'œil et masque à gaz sur la gueule, reproduisent les violences policières que les artistes représentent par une appropriation symbolique de l'espace public. Certains artistes interprètent d'ailleurs l'effacement des graffitis et des tags par les forces de l'ordre et *a fortiori* les arrestations des activistes comme la preuve même de leur puissance subversive. C'est le cas notamment de l'artiste activiste Omar X-ist Mostafa qui déclare dans un journal égyptien :

« Le graffiti et l'art urbain sont des outils très puissants et effectifs de l'expression publique. C'est évident dans le fait que la police et l'armée arrêtent (ceux qui) peignent des graffitis avec un message politique, tandis que les autorités municipales les effacent constamment et repeignent par-dessus⁴³¹. »

Cette nouvelle culture urbaine, visuelle et esthétique s'est d'ailleurs accompagnée de l'essor de nouvelles formes populaires d'expression, des récitals publics de poésie, des spectacles de rues et surtout d'un essor de la musique pop et *électro* sans précédent⁴³². Plus récemment, une installation multimédia cherche à prolonger la relation créée entre l'art urbain et le public à l'occasion du *Festival d'arts contemporains du centre ville*⁴³³. *Face the Vitrine* est la représentation graphique d'une femme dont les yeux animés suivent le mouvement des passants. Il s'agit

⁴²⁹ Abaza, Mona, « Walls, Segregating Downtown Cairo and the Mohammad Mahmoud street », Théory Culture Society, published on line 9 October 2012, <http://tcs.sagepub.com/content/early/2012/09/28/0263276412460062>

⁴³⁰ «When the police covered the wall, normal people restart to paint, in 7 hours the wall was completely painted again.» Entretien de 2013.

⁴³¹ «Graffiti and street art "are very powerful and effective tools of public expression," said artist-activist Omar X-ist Mostafa. "This is evident in the fact that the police and army arrest people for painting graffiti with a political message, while the municipal authorities are constantly erasing and painting over it." Charbel, Jano, "Graffiti week returns with calls to resume revolution", Almasryalyoum, 25/01/2012, <http://www.egyptindependent.com/print/618131>

⁴³² Charbel, Jano, "Graffiti week returns with calls to resume revolution", Almasryalyoum, 25/01/2012, <http://www.egyptindependent.com/print/618131>

⁴³³ Les artistes sont manifestement aussi très curieux des réactions des gens de la rue, qu'ils ont d'ailleurs documentés sur internet. <http://vatrina.tumblr.com/>

également de soulever la question de la surveillance dans le cadre de la répression politique mais aussi de celle exercée par les activistes vis-à-vis de l'État⁴³⁴.

6.2. La tentation anarchiste

Les graffeurs sont animés par un idéal qui n'est pas toujours connecté à la réalité. Les libertés publiques, l'égalité sociale et le respect de la dignité de tous qu'ils revendiquent ne sont pas des notions creuses mais les moyens de leur concrétisation au-delà de la Révolution ne sont jamais évoqués. La subversion semble alors un objectif en soi, comme le figure Keizer qui affirme par un graffiti : « J'aime le chaos ».

⁴³⁴ Through projecting a series of large faces across a storefront in Downtown Cairo, their eyes tracking people on the sidewalk, visual artists Ganzeer and Yasmin Elayat play with the concept of surveillance as they invite the street to interact with the artwork. Elkamel, Sara, "The street is watching you: digital installation engages Downtown crowd", Ahramonline, Thursday 25 Apr 2013, <http://english.ahram.org.eg/News/70075.aspx>



Keizer, 2011

Il n'est pas toujours aisé de faire la part d'un certain romantisme antisocial d'une critique politique articulée, de savoir si la contestation de l'État vise le pouvoir en soi ou un régime en particulier. De même, les références visuelles aux mouvements anarchistes internationaux posent la question de la dimension locale. On peut également se demander si c'est contre les Frères musulmans au gouvernement depuis 2012 ou tout pouvoir centralisé qu'Ammar Abo Bakr représente un voleur libéré au moment de l'ouverture des prisons par la police, dans les premiers temps de la Révolution. Il fait ainsi mine de demander « qui est le voleur ? » et dans l'entretien, ne cache pas son admiration pour ce personnage qui défie et ridiculise la police en l'obligeant à mettre en scène son arrestation pour pouvoir recouvrer sa crédibilité. Pour valoriser le transgresseur, Ammar Abo Bakr fait un pochoir selon le modèle des affiches des vieux films de gangsters. Cette critique du pouvoir en tant que garant des valeurs établies se double de l'apologie des libertés individuelles et une revendication de renouvellement social et politique en faveur des jeunes, nourrit un esprit libertaire.

6.2.1. Jeunisme et esprit libertaire

La revendication de plus de liberté civile sous-tend également une exigence de nature générationnelle, où les jeunes réclament une place plus grande dans la société et remettent en question l'autorité de leurs aînés, voyant dans leur indépendance à conquérir la possibilité d'un changement politique et social.

6.2.1.1. Renouveau politique et renouvellement social

Comme le note Basma Al Hussein, directrice d'*Al-Mawred al-saqafi* (« Ressources Culturelles », une institution de soutien aux artistes), « La croyance que les inégalités sociales et sexuelles sont « naturelles » et parfois même « sacrées », et que le vieil âge implique des avantages sociaux et politiques sont profondément enracinés dans nos cultures⁴³⁵. » Déjà Naguib Mahfouz en 1957, pour justifier que « L'homme ne devrait pas avoir de parents », faisait dire à un des personnages de sa *Trilogie*, dans le contexte politique de l'Égypte d'avant la Seconde Guerre mondiale :

« Je ne parle pas des parents en tant que tels, mais de ce qu'ils représentent de traditions dépassées ! En règle générale, la paternité est un frein et qu'avons-nous besoin de freins, nous autres Égyptiens qui déjà marchons les fers aux pieds⁴³⁶. »

De même, Basma Al Hussein souligne les disproportions entre le poids démographique des jeunes, leur participation à la Révolution, leur sacrifice parfois et leur représentation politique :

⁴³⁵ The beliefs that social inequity and gender inequality are "natural" and sometimes even "sacred", and that old age entails social and political advantages are deeply rooted in our cultures. El Hussein, Basma, "Art and Social Transformation", Heinrich Böll Stiftung. The Green Political Foundation, March 13, 2012, <http://www.boell.de/educulture/education-culture-art-and-social-transformation-14151.html>

⁴³⁶ Mahfouz, Naguib, *Le Jardin du passé*, 1996 p. 1255.

« Plus de 90 % de ceux qui ont été tués par les anciens régimes (dans le monde arabe) ont moins de 35 ans, en Égypte 75 % des victimes ont moins de 25 ans. Presque tous les activistes effectifs qui organisent des sit ins et des manifestations, imprimant et distribuant des brochures politiques, participant à des blog faisant des vidéos, etc. ont entre 20 et 35 ans. Ce qui est normal dans une région où la majorité de la population a moins de 35 ans et, avec les taux de croissance démographique, ce ratio est en hausse. Bien que dans les quatre pays où les chefs des anciens régimes ont été renversés, et où une sorte de processus démocratique a commencé, il apparaît que la scène politique est dominée de nouveau, dans certains cas entièrement, par des gens qui ont plus de 60 ans. Dans les récentes élections législatives égyptiennes, sur les 498 membres du nouveau parlement, moins de 10% ont moins de 40 ans⁴³⁷. »

Cette revendication d'une meilleure adéquation avec le poids démographique des jeunes s'accompagne d'une volonté de renouvellement des valeurs. Elle prolonge la critique des artistes comme Amal Kenawy vis-à-vis du conformisme ambiant, des carcans sociaux, ou du conservatisme. Elle reflète également l'esprit libertaire d'une partie de la jeunesse et même un certain jeunisme. Keizer a ainsi exécuté un graffiti qui reprend un dicton populaire selon lequel les enfants pourraient gouverner le monde s'ils n'étaient pas si occupés à jouer et à aller à l'école⁴³⁸ : « Ici (sur ce graffiti) les enfant prennent le pouvoir sur les militaires (représenté par Mohamed Tantawi ministre de la Défense et commandant en chef des forces armées égyptiennes de 1991 à 2012) et le régime. Si les enfants n'étaient pas si occupés et distraits par leurs jouets, leur classe, ils seraient en mesure de prendre le pouvoir⁴³⁹. »

⁴³⁷ « More than 90% of those killed by the old regimes are under the age of 35, in Egypt 75% of the victims are under the age of 25. Almost all effective activists who are organizing sit-ins and demonstrations, printing and distributing political leaflets, blogging, making videos, etc. are between 20 and 35 years old. This is natural in a region where the majority of the population is under 35 years old and, with the current population growth rates, this ratio is rising. Yet, in the 4 countries where the heads of the old regimes have been overthrown, and some sort of democratic process started, it looks like new the political scene is dominated, in some cases entirely, by people who are over 60 years old. In the recent Egyptian parliamentary elections, out of the 498 members of the new parliament, less than 10% are under the age of 40.»

⁴³⁸ *Kindergarten Overthrow, La Victoire de la Maternelle.*

⁴³⁹ "Here the children are tacking over the militaries and the régime. If children were not so busy and distracted by the toys, classes, they could take the power." Entretien de 2013.



Keizer, 2012

6.2.1.2. « Génération *Ultras*⁴⁴⁰ »

Représentés et célébrés par le graffeur Ammar Abo Bakr, les *Ultras* constituent la face la plus visible de cette jeunesse en rébellion⁴⁴¹. Ce courant de *supporters* de football, né dans les années 1970 et apparu en Égypte en 2007 a joué un rôle moteur dans les combats de rue qui ont fait tomber Moubarak. Libertaires, ils incarnent le désir de rébellion des jeunes vis-à-vis de la société égyptienne comme

⁴⁴⁰ L'expression est empruntée à un article du monde Talon, Claire, « Égypte : générations *Ultras* », *Le Monde*, le 02.02.2012.

http://www.lemonde.fr/afrique/article/2011/10/17/Égypte-generation-ultras_1589030_3212.html

⁴⁴¹ Une rupture générationnelle comparable est observée par l'anthropologue Nicolas Puig, dans le contexte des camps palestiniens du Liban et du rap, autour de la question de l'authenticité culturelle. Puig, Nicolas, « 'Bienvenue dans les camps !' L'émergence d'un rap palestinien au Liban : une nouvelle chanson sociale et politique », in Puig, Nicolas, Mermier, Franck, « Introduction », pp. 147-171, in Puig, Nicolas, Mermier, Franck, dir., *Itinéraires esthétiques et scènes culturelles au Proche-Orient*, Institut Français pour le Proche-Orient, Beyrouth, 2007, p. 158. Inversement le metteur en scène de théâtre égyptien affirme la réaction conservatrice et agressive des « vieux » vis-à-vis des « jeunes », assimilés à la Révolution, depuis le retour au pouvoir des militaires avec l'élection d'Al-Sissi en juin 2014. Entretien du 25 mars 2015, à la suite de sa pièce *Zawaya*, *Témoignages de la Révolution*, au Tarmac, à Paris.

du capitalisme mondial, des médias et de la consommation. S'ils vouent un culte à l'équipe autour de laquelle ils développent une sociabilité, ils ont un regard très critique à l'égard de la récupération médiatique et commerciale du foot. En phase avec la culture de masse, ils investissent les nouveaux réseaux sociaux liés à internet et sont ainsi très ouverts sur le monde et les mouvements transnationaux. Amr Abderrahmane, membre de l'Alliance populaire socialiste écrit ainsi à propos de la « génération *ultra* » :

*« Cette génération née sous Moubarak et avec Internet a été capable de créer une nouvelle identité anti-classe moyenne et de provoquer la moralité ambiante. Ils sont une face de la Révolution que tout le monde voudrait oublier, celle de la rage, de la colère. Pas la face propre à fleurs du jeune poli : la face antisociale, anti-famille, anti-institution, antimorale. Ils utilisent le stade pour promouvoir cette nouvelle identité. »*⁴⁴²

Ces jeunes manifestent également une hostilité vis-à-vis des forces de l'ordre à l'occasion des matchs, qui se doublent en Égypte d'une remise en question vis-à-vis du gouvernement et des organisations étatiques encadrant le foot. Surtout, ils sont après les Frères musulmans, les groupes les mieux structurés face à l'État et affrontent les forces de l'ordre, dès le début de la Révolution, ainsi que l'exprime Ashraf El Sherif, politologue et maître de conférences à l'Université américaine du Caire⁴⁴³ : « Les *Ultras* ont été le premier groupe en Égypte à réagir à la violence et à l'oppression du ministère de l'intérieur par la violence. » Néanmoins, ce mouvement reste à l'écart de toute prise de position partisane ou politique, manifestant surtout leur haine commune de la police, qu'ils expriment notamment par un chant qu'ils entonnent à l'occasion des matchs :

*« Corbeau stupide/T'étais nul en classe/T'as eu 10 sur 20 en payant un pot-de-vin/Mais t'as quand même pu t'offrir les meilleures fecs/Pourquoi tu niches dans ma vie ?/Juste pour me la pourrir/On n'oublie pas Tahrir, fils de pute ».*⁴⁴⁴

⁴⁴² Ces propos sont extraits d'un article du quotidien Le Monde. Talon, Claire, « Égypte : générations ultras », *Le Monde*, le 02.02.2012.

http://www.lemonde.fr/afrique/article/2011/10/17/Égypte-generation-ultras_1589030_3212.html

⁴⁴³ Talon, Claire, « Égypte : générations ultras », *Le Monde*, le 02.02.2012.

http://www.lemonde.fr/afrique/article/2011/10/17/Égypte-generation-ultras_1589030_3212.html

⁴⁴⁴ Talon, Claire, « Égypte : générations ultras », *Le Monde*, le 02.02.2012.

Cette lutte de classe exprimée vis-à-vis de la police se retrouve dans le discours de l'artiste Ramy Dozy, qui fait coïncider la question de la dignité du peuple avec la lutte contre les privilèges sociaux de ce corps de l'État, confisqué par la bourgeoisie. Les Ultras sont ainsi à l'origine de la création d'un acronyme ACAB, « All Cops Are Bastards », « Tous les flics sont des salauds », inscrits sur les murs du Caire. Leur liberté de ton et de vie, associé à l'individualisme, contribue à promouvoir une nouvelle culture populaire et urbaine. De même, les *Black Blocs* sont apparus dans la rue et sur les réseaux sociaux égyptiens. Nettement plus politisés, on les trouve d'abord en Allemagne dans les années 1980, ils se présentent cagoulés et se manifestent par des coup d'éclat contre le capitalisme et la propriété privée.

En Égypte, cet anonymat garantit une plus grande sécurité pour les révolutionnaires engagés dans la guérilla urbaine. Il faut néanmoins nuancer la nouveauté de cette culture libertaire. Le peintre Adel El Siwi, âgé d'une soixantaine d'années, raconte qu'elle existait déjà dans les années 1970. Prenant de la Révolution capillaire des jeunes actuels, il explique que le fait de porter les cheveux longs et éventuellement crépus était déjà vécu comme un acte de rébellion par leurs aînés. La nouveauté est plutôt dans l'extension du mouvement libertaire, son ancrage populaire et surtout, sa convergence actuelle avec la Révolution et la chute de Moubarak. En tant que revendication individuelle, cet esprit d'indépendance s'oppose en particulier au conservatisme des Frères musulmans. Ammar Abo Bakr représente par un graffiti la tolérance et surtout la pluralité de l'islam relative à cette individuation de la foi, en marquant son soutien aux femmes non voilées qu'il figure en train de lire le Coran. Lui-même manifeste son goût pour le soufisme, inséparable de sa conception individuelle de la spiritualité et de son anticonformisme. Il représente ainsi sur les murs de la faculté des Beaux-Arts de Louxor un homme priant selon des rites différents de la prière musulmane. L'adjonction d'ailes chrétiennes confère une impression de syncrétisme.

http://www.lemonde.fr/afrique/article/2011/10/17/Égypte-generation-ultras_1589030_3212.html. Ce chant a été inventé pour commémorer la victoire des Ultras sur la police, rappelée et relayée par l'armée, à la suite des combats de rue le 28 janvier 2011.



Ammar Abo Bakr, montage photographique à partir d'un graffiti, 2013

Une fresque murale rend également hommage à un personnage hors du commun, membre d'une communauté villageoise de Haute Égypte et connu de l'artiste. Un couteau à la main mais pourvus d'ailes d'anges, des vêtements de femmes mais une identité masculine, il conduit sa vie « comme une longue nuit soufie », aux dires d'Ammar Abo Bakr⁴⁴⁵, c'est-à-dire de façon marginale et sans compromis sociaux. Il est entouré de deux animaux mythiques et anthropomorphes, empruntés à l'iconographie du *hajj*, et qui manifeste la position à la fois sacrée et marginale de ce personnage.

⁴⁴⁵ Entretiens de 2013.



Ammar Abo Bakr, Le Caire, 2012

Cette forme de marginalité sacrée, fait écho à une certaine conception de la relation asymétrique entre l'artiste et le reste de la société. De même, dans une œuvre de 2008, la plasticienne Amal Kenawy exprime de façon poétique cette conception de l'artiste à la fois distinct, sacrificiel et supérieur, sous la forme classique de la figure romantique de l'artiste maudit. Nourrie de spiritualité soufie, Amal Kenawy affirme cet antagonisme entre la société et l'individu. La connaissance de soi et la culture de l'intériorité lui inspirent une parabole où l'inconscience du groupe de sa propre ignorance est à la fois vaine et dangereuse. Elle décrit ainsi sa performance *Blue* :

« J'ai présenté 'Blue' à la Factory⁴⁴⁶ de la Townhouse en 2008. J'adore ce travail. J'ai amené un cheval dans la Factory et j'ai filmé le cheval, allant et venant, avec une caméra à l'entrée et j'avancais comme quand tu vas dans une certaine destination puis (je faisais) le chemin inverse. Nous marchions ensemble et j'ai donc projeté cela dans la Factory. A l'intérieur de l'espace tu avais donc le cheval réel et sur l'écran tu avais à nouveau l'espace avec le cheval. Sur le devant, j'ai construit une vraie fontaine (éclairée par) une lumière bleue, comme

⁴⁴⁶ Il s'agit du nom d'un espace relevant de la galerie Townhouse qui emprunte son nom au célèbre lieu d'Andy Warhol.

une eau très pure et tu voyais cette scène sur la vidéo. Cela semblait très calme, tranquille et minimal et fort aussi à cause du cheval qui est un animal musclé et puissant, mais aussi pacifique. A cette époque, je lisais beaucoup de texte de Djalâl ad-Dîn Rûmî, un des plus grands soufis. Il est iranien, et il (m') a inspiré l'écriture d'un texte à propos d'une expérience de souffrance et de jugement, une histoire où quand tu crois tout savoir, que tu ne laisses pas les autres s'occuper de leurs propres affaires et que tu veux intervenir, ton action aggrave plus les choses qu'elle ne les arrange ; c'est ce qui se passe lorsque l'on juge les autres. Pendant que le cheval faisait l'aller-retour, il y avait donc le récit d'un cheval qui tombait dans l'océan et les gens essayaient de l'aider à en sortir. Ils jetèrent une corde et, à chaque fois qu'ils jetaient des cordes et des crochets, les crochets entraient dans sa peau. Ils essayèrent donc jusqu'à lui ouvrir la peau. Ils ne le sauvèrent pas et ne purent pas le sortir. Ainsi ils ne l'ont pas laissé mourir en paix et ils ne l'ont pas sauvé. (A l'époque) je lisais du soufisme, aussi il s'agissait (dans cette œuvre) de la prétention à la connaissance (et) de l'incapacité à se connaître soi-même, ce qui relève d'une grande ignorance, (car) quand tu ne te connais pas toi-même tu penses que tu sais tout. Tu dois commencer par te connaître toi-même pour commencer à connaître quelque chose d'autre. Le texte est plus poétique qu'un simple récit et il y a une beauté dans l'écriture. C'est plus profond que ce que je te dis maintenant, à cause de la traduction de l'arabe vers l'anglais.⁴⁴⁷

⁴⁴⁷ "I show 'Blue' in the Townhouse Factory in 2008. I love this work. I get a horse inside the Factory and I shouted the horse, going and return, with a camera in the front and I go from here like you are going a certain destination and back. We were walking together and then I screen this on the Factory. So inside the space you have the real horse and on the screen you have the space again with the horse. In the front I built a real fountain and there has a blue light like a very pure water in this fountain and you see this scene on video. It seems very quiet and minimal and also strong because the horse is an animal with muscles is so powerful but also so peaceful. At that time I was reading a lot of texts from Djalâl ad-Dîn Rûmî one of the greatest Sufi, he is Iranian and I get inspired to write something about a journey of pain and a journey of being judged, about a story about when you think that you know everything and you don't let the others do theirs things and you want to interfere, and your interference doesn't fix more than spoiled and this is so much deal with the judging. During this horse going and return there was some statement that once there was a horse and the horse were falling down in the ocean and people was trying to help him to get out and they started to throw a rope and each time they throw the ropes and the hooks but the hooks go through his skin so they try until they cut his skin. So they didn't save him they couldn't put him out. So they didn't leave him dying in peace and they didn't save him. I was reading Sufism so it is more about to pretend knowledge, inability to know yourself, this the great ignorance and when you don't know yourself you think that you know everything. You have to know yourself to start to know something else. The text is more poetic that a simple story and between lines there is a beauty in the way it was written and it was deeper than I'm telling now because I wrote it in Arabic and then it has been translated." Entretien de 2011.

Voir le poème qui accompagne cette installation vidéo en annexe.

Cette identification de l'individu au cheval à la fois pacifique et puissant face au groupe à l'inverse aussi impuissant que nuisible assimile les deux espèces distinctes. L'individu représenté par le cheval est dans une position de fragilité face au monde. Surtout, il rappelle cet individu "hors-du-monde" identifié par Louis Dumont pour définir le statut social du renonçant, en Inde ancienne. Dans le cas d'Amal Kenawy, il ne s'agit pas d'adopter le mode de vie du renonçant mais il y a une similarité de la posture quasi sacrificielle et teintée de supériorité de l'artiste en butte avec le conformisme de ses congénères. Cette distinction statutaire qui est faite entre l'individu ou l'artiste et le groupe explique peut-être qu'Amal Kenawy n'ait jamais tenu compte de l'atteinte à la dignité des journaliers qu'elle subordonnait à son message politique de libération : « Tu es formé pour penser et croire d'une certaine façon, tu crées ta propre censure et tu juges les autres et toi-même. »⁴⁴⁸ Passant d'une individuation de la foi par le soufisme, au soutien des actions libertaires, Ammar Abo Bakr contribue à diffuser des reproductions d'Aliaa Elmahdy, la jeune Egyptienne qui s'est fait connaître en 2011, notamment par internet, en se montrant dénudée. Elle cherchait ainsi à dénoncer la condition d'objet sexuel des femmes dans le monde et en particulier en Égypte, et leur manque de liberté vis-à-vis de leur propre corps.

S'il est donc question de la valeur de l'individu face aux valeurs collectives, il ne semble pas à l'inverse, que cette revendication exclut un sentiment d'appartenance ou la subordination des intérêts singuliers à des enjeux supérieurs. C'est du moins ce que pense Ammar Abo Bakr qui place sa sécurité et son art au service de son activisme. Par ailleurs, cet esprit libertaire se conjugue avec un respect des traditions rurales et populaires, esthétiques et antiétatiques.

6.2.2. L'anarchisme rural d'Ammar Abo Bakr

Dans ce contexte révolutionnaire, Ammar Abo Bakr présente une position d'autant plus originale qu'elle est ancrée dans une ruralité. En tant qu'artiste activiste, il enracine son idéal politique comme sa pratique dans la culture et l'art populaire de la Haute Égypte. Partagé entre Louxor et Le Caire, lui-même fonctionnaire de l'État égyptien, il affirme la supériorité des modes de vie ruraux et condamne la domination

⁴⁴⁸ "You are prepared to think in a certain way in your believes you are doing your own censorship and judgement about yourself and the others. It's not about the standards about poor or rich, it's about how we display." Entretien de 2011.

du Caire sur les campagnes. Il célèbre pourtant les combats contre la police qui ont eu lieu au Caire, dans la rue Mohamed Mahmoud, à proximité de la place Tahrir, et soutient la Révolution urbaine :

« Quand je travaille au Caire, je fais des graffitis dans la rue Mohamed Mahmoud, parce que c'est mon opinion de la Révolution et de la police. La Révolution a continué là-bas, après Tahrir. Personne n'attache d'importance à ce que nous avons en Haute Égypte en matière de culture et d'art. Ce que je cherche à faire avec mes graffitis et mes amis est de montrer l'origine ancienne des peintures du hajj. Aussi j'ai commencé à faire des graffitis sur le mur de l'Université américaine (toujours rue Mohamed Mahmoud), pour présenter certains éléments des dessins du hajj. Quand les gens, je veux dire les gens ordinaires, voient que tu as du talent, ils te font confiance et ils te donnent une chance de leur parler, d'entamer un dialogue avec eux⁴⁴⁹. »

Pourtant, la Révolution au Caire n'est pas celle des villages de la Haute Égypte, mais rejoint l'idéal de protection des traditions picturales et architecturales locales d'Ammar Abo Bakr. La préservation du patrimoine local lui semble un enjeu de la Révolution à l'échelle des villages :

« Je soutiens la Révolution en tant qu'artiste. Avant j'étais à la recherche des trucs traditionnels, parce que cela nous manque, nous avons perdu quelque chose et une partie de la Révolution consiste à retrouver ce que nous avons perdu. Je soutiens la Révolution, mais une partie de moi est en colère pour ce que les Égyptiens ont fait. De mon point de vue, je suis ici pour promouvoir notre expérience de recherche. Nous nous efforçons de défendre nos propres objectifs dans la Révolution. Je soutiens la Révolution parce que je vois combien nous avons perdu dans la culture ou l'art⁴⁵⁰. »

⁴⁴⁹ "When I work in Cairo, I make a graffiti in Mohamed Mahmoud street only because it's my opinion about the revolution against the police. The revolution was there after Tahrir. Nobody cares about what we have in Upper Egypt about culture and art. What I try to do with my graffiti and my friends is to make a background for the graffiti, starting from very very old with the *hajj* paintings. So I Started to make graffiti on the wall on the American University to present some elements from the hajj drawings. When people I mean normal people see you have a talent they trust you and they give you a chance to talk to them, to make a dialogue with them." Entretien de 2013.

⁴⁵⁰ "For me like an artist I support the revolution. Before I look for those traditional things, because we miss something, we lose something and some part of the revolution is to take what we lose. I support the revolution but in some part I'm so angry for what they did any Egyptian. From my part I stay to present our experience for searching what we done. We try to

Non sans ambiguïté, Ammar Abo Bakr parle de style « naïf » et par ce terme montre un certain primitivisme à l'égard de cet art rural, qu'il valorise mais qu'il semble placer dans une position d'antériorité par rapport à des pratiques plus actuelles. Nourrie d'art égyptien antique cette pratique traditionnelle préfigure l'art urbain révolutionnaire, et s'oppose au système des galeries. Ancré dans l'histoire de l'art locale et lié aux pratiques contemporaines, l'art politique d'Ammar Abo Bakr s'inscrit dans la durée.

6.2.2.1. Une pratique artistique inscrite dans la durée

Ammar Abo Bakr admire les peintres des décorations murales populaires⁴⁵¹, dont l'art s'inscrit dans une continuité temporelle, loin de l'idée d'une émergence artistique récente et exogène, de la greffe d'un « art contemporain » venu du Caire ou d'Occident.

« Nous sommes contre les métropoles comme le Caire, Alexandrie, où tous croient qu'ils ont produit quelque chose. De notre point de vue, nous voyons tout ce que nous possédons, c'est beaucoup. Nous avons les festivals soufi, nous avons l'architecture, les peintures murales⁴⁵². »

Les fresques murales font le lien avec l'imagerie populaire du *hajj*, du nom de ces décorations qui célèbrent l'accomplissement du pèlerinage de la Mecque. Les motifs récurrents sont les mosquées, la *Kaaba*⁴⁵³, les moyens de transport utilisés pour faire le voyage, le chameau, l'avion, le train ou le bus, mais aussi des scènes de la vie quotidienne, des soldats, des femmes, des musiciens, ou encore des plantes, des fleurs, ou des animaux mythologiques comme le *bouraq*, ce cheval ailé, dont la beauté est figurée par un visage féminin. Notons que cette tradition iconographique

support our part in the revolution. For I support revolution because I see how many we lost in culture, art..." Entretien de 2013.

⁴⁵¹ Voir notamment Parker Ann, Neal, Avon, Hajj paintings, Folk art of the great pilgrimage, Smithsonian Inst Pr, Washington, D. C, 1995.

⁴⁵² "We are against the capitals like Cairo, Alexandria, all the people they think they've done something. For our part we see all the stuff we have, it's a lot. We have Sufi festivals, we have architecture, wall paintings." Entretiens de 2013.

⁴⁵³ La Kaaba est un édifice sacré en pierre grise et en marbre, recouvert d'un voile noir, orné de versets du Coran.

vient contredire le lieu commun selon lequel l'image serait une apparition récente dans les pays de cultures islamiques, ainsi que l'a notamment montré Silvia Naef⁴⁵⁴. Les peintres qui exécutent ces motifs se succèdent souvent de père en fils et occupent un statut particulier dans les villages, même si cette activité saisonnière (au cours du douzième mois du calendrier musulman) et peu rémunératrice (environ 20 € la fresque), les oblige à trouver d'autres sources de revenus.

Ammar Abo Bakr se sent également proche de l'architecte nubien Hassan Fathi, internationalement reconnu pour sa volonté de « construire avec le peuple ».⁴⁵⁵ Ce dernier adaptait ses conceptions aux besoins des plus pauvres, adoptant les briques de boue qui réactualisent les matériaux anciens⁴⁵⁶. Ammar Abo Bakr se fait d'ailleurs construire une maison sur ce modèle et manifeste ainsi sa position militante vis-à-vis d'une construction à la fois noble et modeste. De même, il participe à l'organisation d'un petit centre d'art destiné à collecter des représentations des peintures de *haji* et des formes architecturales. A l'inverse, il condamne les bâtiments fonctionnels des grandes villes :

« Avec un ami, un écrivain, Hassan Abdel Hamid, nous sommes allés ensemble dans un village de la Haute Égypte pour louer une ancienne maison en briques, commencer à faire ce petit centre d'art et collecter la culture, les dessins des maisons. Nous essayons de faire des recherches dans les deux domaines. Nous faisons des recherches en architecture et sur l'art traditionnel des maisons. Nous ne croyons pas aux villes, avec les appartements (il fait un geste d'empilement des étages) et les appartements sont à l'inverse de l'architecture, de l'art⁴⁵⁷. »

⁴⁵⁴ NAEF, Silvia, Y a-t-il une "question de l'image" en islam ?, Paris, Téraèdre, L'islam en débats, 2004.

⁴⁵⁵ Fathi, Hassan, Construire avec le peuple, La Bibliothèque arabe Ed. Jérôme Martineau, 1970 ; 310 pages et 132 planches. Il a pour ses travaux théoriques et sur le terrain reçu le prix Nobel alternatif en 1980, soit ce qui récompense tous ceux qui proposent des solutions pratiques aux grands défis de l'époque.

⁴⁵⁶ Des travaux récents font le point sur l'apport architectural et contemporain de Hassan Fathi, mais aussi le contenu de son idéal politique vis-à-vis des pauvres, des techniques et matériaux locaux : Depaule, Jean-Charles, « Un architecte égyptien contemporain, Hassan Fathy 1900-1989 », in Dakhli, Jocelyne, dir., Créations artistiques contemporaines en pays d'Islam : des arts en tension, Kimé, coll. "Esthétiques", France, 2006, pp. 633-644.

⁴⁵⁷ "With a friend, a writer, Hassan Abdel Hamid, we go together in a village in the Upper Egypt to rent one old brick house, start to make this small art center to collect the old culture, drawings of house. We try to search in both. We search in architecture and we search about the art on house in the traditional way. We don't believe in cities, with flats and flats are against architecture, against art." Entretien de 2013.

Il apprécie la modestie des constructions anciennes et prenant à l'inverse l'exemple des peintres muraux, qui se sont enrichis dans le Golfe par la pratique de leur art, il dénonce la construction de maisons laides et tape-à-l'œil : « les peintres du *hajj* quand ils vont travailler dans le Golf perdent leur talent. Ils ont de l'argent bien-sûr et quand ils reviennent ils construisent des maisons modernes et laides⁴⁵⁸. » Manifestement peu disposé à prendre en compte l'enjeu symbolique de cette ostentation dans un contexte de grande pauvreté⁴⁵⁹, Ammar Abo Bakr interroge cette évolution du goût et ce déclin esthétique : « Pourquoi sommes-nous devenus si laids ? » s'interroge-t-il, « pourquoi les Égyptiens n'ont-ils plus d'intérêt pour la beauté » ? Par ce « nous », il nuance sa position d'aplomb, mais ne s'en trouve pas moins face au paradoxe de défendre les matériaux modestes contre les pauvres qui les dédaignent, dès lors qu'ils s'enrichissent. Il revendique ainsi une sorte d'aristocratie du goût qui n'a pas peur d'avoir l'air pauvre et fait implicitement de l'éducation esthétique et de la conservation des traditions un choix visuel supérieur à la représentation du triomphe sur la pauvreté.

En 2013, au moment d'un des premiers entretiens, Ammar Abo Bakr est venu accompagné d'un des peintres muraux associé à un projet d'exposition des motifs traditionnels à l'étranger :

« Je travaille avec lui (le peintre du hajj présent pendant l'entretien) et je l'ai invité pour que nous fassions un grand graffiti ensemble à Copenhague, dans quelques mois, et que nous montrions le lien avec les anciennes peintures murales du hajj. J'essaie de les soutenir (les peintres du hajj) ... non pas les soutenir, parce que je prends chez eux ce que je fais⁴⁶⁰. »

Pendant que nous parlons, nous sommes rejoint par un cinéaste allemand en train de réaliser un documentaire sur Ammar Abo Bakr et sa vision politique décentralisée.

⁴⁵⁸ "The *hajj* painters when they go to work in golf area they loose the talent and they have money of course and they come back and they build new house ugly." Entretien de 2013.

⁴⁵⁹ Sur le contexte de pauvreté et de paupérisation en haute Égypte voir Denis, Eric, « Transformations du Territoire, Urbanisation et libéralisme autoritaire », in Battesti, Vincent, Ireton, François, *L'Égypte au présent. Inventaire d'une société avant Révolution*, p 88-90. Denis montre que les inégalités économiques entre villes et campagnes se doublent d'une fracture Nord-Sud qui accentue la polarisation du Caire et la paupérisation de la Haute Égypte.

⁴⁶⁰ "I work with him and I invited him to make a big graffiti together in Copenhagen in few months and start to make link between the background of old graffiti on the wall like *hajj*. I try to support them... not to support them because I take from them." Entretien de 2013.

6.2.2.2. Un modèle politique décentralisé ?

Ammar Abo Bakr emprunte donc l'iconographie populaire et rurale pour nourrir sa pratique. Il utilise les pochoirs d'abord, la peinture ensuite pour représenter le mouvement de contestation urbaine. Il reproduit ainsi des combattants armés, pour délégitimer la concentration du pouvoir dans les mains de l'État. Il en vient ainsi à défendre l'auto-défense contre la répression publique et revendique un glissement de la force publique vers le peuple. De même, il valorise un système qui autorise les particuliers à se défendre eux-mêmes et à protéger leur terre, indépendamment de toutes structures étatiques. Ces combattants armés qu'il emprunte aux peintures des maisons des pèlerins figurent dans de nombreuses œuvres du graffeur, à Louxor comme au Caire. Il soutient ainsi Sambo, un homme qui voulant venir en aide aux familles des martyrs menacées par les forces anti-émeutes, s'était emparé d'un fusil le 28 juin 2011 pour les défendre. Représentant la scène, Ammar Abo Bakr, colorie le fusil de teintes vives et joyeuses, un peu à la manière d'un jouet, pour nuancer l'agression en face de la répression policière. Cette rupture vis-à-vis de l'État est redoublée par la figuration à la gauche de Sambo des peintures d'inspiration rurale et traditionnelle, où les hommes sont armés indépendamment d'un pouvoir central. La connotation défensive et positive de ces motifs marque la perte de légitimité des forces armées légales et la valorisation de chefs de guerre locaux :



Ammar Abo Bakr, Le Caire, 2012

6.3.2.3. Le pillage de la part des artistes postmodernes

La méfiance d'Ammar Abo Bakr vis-à-vis de l'État s'accompagne d'un mépris à l'égard du Caire et des artistes intégrés dans le monde des galeries et du marché :

« Les artistes qui présentent leur travail dans les galeries invitent leurs amis, les journalistes et les gens importants à connaître. Mais dans la rue c'est autre chose. Tu fais ce genre de travaux pour tout le monde et c'est pourquoi quand ils (les services publics) nettoient, le jour d'après nous avons dans la rue deux mille personnes, des gens ordinaires, qui défendent ce que nous faisons sur le mur. Ce n'est pas notre mur, mais c'est le travail des gens et les gens le défendent quand le gouvernement fait nettoyer le mur, Pas à cause de moi, parce que j'ai demandé aux gens de défendre mon travail artistique. Ce n'est pas

mon travail artistique. J'utilise mon expérience pour soutenir les gens dans la rue⁴⁶¹. »

Il juge donc les artistes du Caire opportunistes, vis-à-vis de la Révolution comme vis-à-vis des peintres ruraux de Haute Égypte. Selon lui, cet opportunisme se traduit par un pillage des richesses culturelles locales. Il se fait ainsi involontairement l'écho des théories postmoderne de la fin de l'art et de son nécessaire renouvellement dans une altérité à la fois esthétique et culturelle. Le rapport de force n'est pas Nord-Sud, mais national, entre les métropoles et les campagnes. D'un côté le pouvoir du marché, de l'autre l'attraction d'une culture « vierge », non encore exploitée par le monde de l'art. Ce rapport de force oppose la puissance économique des uns et la valeur esthétique des autres et marque la dépendance des grandes cités, hauts lieux du marché, à l'égard des centres urbains plus réduits comme Louxor et des villages alentours. Prenant l'exemple de la fascination des citoyens pour les pratiques soufies rurales, il montre que la venue ponctuelle de photographes, leur position distanciée à l'égard des rites pourtant destinés à être partagés et l'énonciation même de leur demande façonnent ce qu'ils recevront et capteront en retour :

« Nous sommes contre les métropoles comme le Caire ou Alexandrie, la concentration des activités et les gens qui pensent qu'ils en sont responsables. Pour notre part, ce n'est pas comme cela. Nous voyons tout ce que nous avons qui est beaucoup, nous faisons des recherches et nous documentons chaque chose, par notre expérience. Par exemple je dessine très bien, et je reproduis la plupart (des peintures) des maisons, l'architecture originale des maisons égyptiennes, (des motifs) des robes. Aussi en Haute Égypte, nous avons beaucoup de festivals soufis et nous ne sommes pas comme les gens qui viennent prendre des photos, faire des tableaux et les présenter au Caire. Parce que si tu as besoin de connaître quelque chose tu ferais mieux de prendre le temps, de rester avec les gens et d'être parmi eux. Pas venir et prendre quelque chose et c'est nouveau pour toi, nouveau pour les autres et tu le présentes dans

⁴⁶¹ "The artists they go to present their work in art and they invite their friends, the journalists and the people they are important to see. But in the street it's something else. You present this kind of work for everybody and it's because why when they go to clean the wall, next day we have two thousands persons, the normal people they defend about we done the wall. It's not our wall, but that's the work from the people and they go to defend about why the government they clean this wall. Not because of me, I make invitation to people to defend my artwork. It's not my artwork. I use my experience to be behind the people in the streets." Entretien de 2013.

les galeries ; Ce n'est pas notre manière de faire, notre manière de faire est de rester avec les gens. Je pense qu'avec le soufisme si tu viens juste prendre quelques photos et quelques objets, ce sera facile, ils te le donneront. Mais ils ne te donneront pas ce qui est, ils te donneront ce que tu veux trouver. Si tu veux juste quelque chose d'ailleurs, ils te donneront quelque chose d'ailleurs⁴⁶². »

Ce goût pour la spiritualité soufie s'inscrit également dans une révérence plus générale pour un fonds culturel que les artistes ou les chercheurs vivent parfois sur le mode de la perte. Ainsi, Abdelwahab Meddeb exprime des fantasmes millénaristes et son soulagement à constater une « rémanence chamanique » au Maroc, qui le console de la « mort anthropologique qui avait emporté la strate vernaculaire dans (son) pays⁴⁶³ (la Tunisie). » De même, Jocelyne Dakhliia fait le lien avec des pratiques artistiques « ethnographiques », que l'on peut rapprocher de la démarche patrimoniale d'Ammar Abo Bakr, vis-à-vis de l'esthétique rurale et populaire⁴⁶⁴. L'auteure soulève la question d'un lien entre soufisme, ancré dans le passé et recherche d'une alternative à l'islamisme politique :

« cette voix mystique d'un grand nombre d'écrivains ou d'artistes musulmans ne fait évidemment pas de doute, qu'on le mette ou non en rapport avec l'expansion croissante de l'islamisme politique et le repli, par réaction, d'un plus grand nombre de musulmans sur un islam confrérique ou mystique, loin des mobilisations militantes⁴⁶⁵. »

⁴⁶² "We are against the capital like Cairo, Alexandria, all the activities there and all the people, they think they have done something. For our part, that was not like this. We see all the *stuff* we have is a lot, and we search and we document everything, by our experience. For example I draw very well, and I go to draw most of the houses, the original architecture of Egyptian house, the dresses. Also in Upper Egypt, we have a lot of Sufi festival and we are not like the people who come to take photos and make paintings and come in Cairo to present them. Because if you need to know something you should to have time and stay with the people and to be part of them. Not to come to catch something and it's new for you and new for the others and you present it to the artists in the galleries; It's not our way, our way is to stay with the people. And I believe with the Sufism if you just come to make photos and take some objects, it will be easy, they will give you. But they don't give you the fact they will give you what you want. If you just need to have something from outside, they will give you something from outside". Entretiens de 2013.

⁴⁶³ Meddeb, Abdelwahab, « L'Afrique commence au Nord... ». Un entretien avec Marie Laure Bernadac, in *Africa Remix, l'Art contemporain d'un continent*, Catalogue d'exposition au Centre Pompidou, 2005.

⁴⁶⁴ Dakhliia, Jocelyne, dir., *Créations artistiques contemporaines en pays d'Islam : des arts en tension*, Kimé, coll. "Esthétiques", France, 2006, p. 42.

⁴⁶⁵ Dakhliia, Jocelyne, dir., *Créations artistiques contemporaines en pays d'Islam : des arts en tension*, Kimé, coll. "Esthétiques", France, 2006, p. 43.

À cette spiritualité alternative, il semble que l'on puisse également ajouter une dévotion plus individuelle et moins morale, moins centrée sur la question des mœurs, à la manière du personnage soufi et hors du commun représenté par Ammar Abo Bakr. Cette *dévotion moderne* semble concerner en particulier les artistes et spécifiquement ceux du Caire, même si Ammar Abo Bakr pointe pour ces derniers une curiosité superficielle et opportuniste, plus qu'une exigence intérieure. Cette fascination pour ce qui apparaît comme une altérité autant qu'une alternative fait d'ailleurs écho à la fascination occidentale pour cet islam rassurant, plus individuel et moins conservateur⁴⁶⁶. La critique du milieu de l'art cairote effectuée par Ammar Abo Bakr est partagée par Keizer, lui-même citadin et intégré dans cet univers à la mesure de ses besoins économiques. Ce dernier identifie ce milieu à une élite sociale qui a confisqué l'art au détriment d'une audience plus démocratique et plus populaire :

« Mon objectif est la classe ouvrière ordinaire et un désir passionné de ramener l'harmonie dans un système dysfonctionnel en décapant et en déchirant tout ce qui est considéré comme spécial ou contre une certaine élite qui est supposé comprendre l'art⁴⁶⁷. »

Keizer revendique la valeur du chaos. Il pense à la ferveur des premiers jours de la Révolution, qui ont vu tomber Moubarak : *I love chaos, J'aime le chaos*, écrit-il par un graffiti de 2011, en anglais, pour être compris par la minorité éduquée mais passive à laquelle il s'adresse en priorité. L'usage de l'anglais le rapproche également des *Anonymous*, mouvement anarchiste transnational. Ce soin apporté à une compréhension au-delà des frontières de l'Égypte rejoint le contenu d'une critique adressée par Ammar Abo Bakr aux artistes du Caire, leur coupure à l'égard du peuple et du reste du pays. Pour lui, la Révolution ne se limite pas à la place Tahrir ou au Caire, qu'il caricature de façon provocatrice comme une revendication esthétique de jeunes gens branchés aux cheveux longs et crépus !

Montrant justement la valeur des cheveux et des poils dans les positionnements politiques, Jean-François Bayart écrit : « Faisant traditionnellement

⁴⁶⁶ *Idem*, p. 43.

⁴⁶⁷ "My motive is the common working class and a passion to bring back harmony to a dysfunctional system through stripping and ripping everything that is deemed special or for a certain class of elites that supposedly understand art". La phrase me semble ambiguë, je pense néanmoins que "le spécial" dont il est question est davantage un problème pour le système que pour lui.
<http://blerilleshi.wordpress.com/2013/02/09/street-art-is-an-unconscious-creative-collective/>

l'objet d'un intense investissement de la part des individus dans la plupart des sociétés, les symboliques pileuses entretiennent une étroite relation avec les pratiques de l'imaginaire politique⁴⁶⁸. »

Dans le contexte de l'Égypte actuelle, les cheveux longs apparaissent également comme une alternative à la barbe des islamistes, car ainsi que l'écrit Jean-François Bayart : « (...) aucun mouvement politique contemporain ne paraît avoir de démarche pileuse aussi bien articulée que l'islamisme, au point que ses militants sont communément qualifiés de « barbus »⁴⁶⁹. » Selon Ammar Abo Bakr, la Révolution s'identifie davantage avec le sauvetage des traditions locales et le soutien de la « vérité », qu'il faut sans doute entendre au sens d'« authenticité ». Pourtant, lui-même n'est pas dépourvu d'une certaine ambivalence vis-à-vis des peintres ruraux. Depuis le début de l'entretien⁴⁷⁰, Ammar Abo Bakr est dominant vis-à-vis du peintre rural qu'il reprend à chacune de ses initiatives, comme faire baisser le son de la radio, ou organiser l'espace de convivialité bouleversé par mon arrivée ou celle des boissons. Se joue manifestement un rapport de force, où il s'agit pour Ammar Abo Bakr de marquer sa plus grande maîtrise des codes du Caire, son rôle d'intermédiaire entre les peintres paysans et le monde urbain. Ainsi, la révérence qu'il affirme vis-à-vis de l'art rural s'évanouit en partie dans le contexte du Caire. De même, Ammar Abo Bakr désigne par « art naïf » les peintures rurales, projetant ainsi une forme de primitivisme sur cet art. Se faisant, il introduit l'idée d'une infériorité par rapport à un art conscient de lui-même, érudit, à l'endroit même où il identifie pourtant la noblesse d'une tradition. Quand je le confronte à la dimension primitiviste de ce mode de caractérisation, Ammar Abo Bakr nie toute dimension condescendante de sa part, arguant de son manque de maîtrise de l'anglais. Vis-à-vis de l'alternative qu'aurait pu constituer l'appellation « art du *haji* » il souligne que si le contenu de cette production s'origine bien dans une peinture religieuse, dans la pratique, elle la dépasse largement, abordant des thèmes de la vie quotidienne. Quand je l'interroge sur la question de la dignité en tant que revendication révolutionnaire, il l'associe à une compétence politicienne qu'il récusé pour lui-même, affirmant son indépendance à l'égard des partis et surtout, se retranchant derrière son statut d'artiste, qu'il n'a pourtant jamais cessé de subordonner à celui d'activiste politique. Ammar Abo Bakr présente donc une certaine ambivalence à l'égard du *peuple rural*, qu'il soutient et dont il adopte certains aspects du mode de vie ou les pratiques esthétiques

⁴⁶⁸ Bayart, Jean-François, *L'Illusion identitaire*, Fayard, 2000, p.186.

⁴⁶⁹ Bayart, Jean-François, *L'Illusion identitaire*, Fayard, 2000, p.188.

⁴⁷⁰ Il s'agit d'un des entretiens de 2012.

ancestrales. Pourtant, loin de nier sa dette artistique, il ne cesse de la mettre en avant. Face à son succès international, l'artiste démêle difficilement ce qui, de la portée politique ou de la valeur artistique, l'emporte dans cet art révolutionnaire, affirmant pour sa part la prééminence de l'enjeu militant sur sa carrière. Ce qui revient de toute façon pour lui à être doublement redevable, sur le plan artistique et sur le plan politique, vis-à-vis des peintres du *haji*, qui incarnent l'origine de son art résolument démocratique.

L'art révolutionnaire urbain au Moyen-Orient, né avec les « Printemps arabes », a ouvert la scène politique à une participation populaire, au travers d'une occupation plus ou moins violente et constante de l'espace urbain et virtuel. Cette démocratisation fragile et précaire est entretenue par l'activisme des graffeurs qui remettent en question, les forces de l'ordre et par de-là même, l'État. Toutefois, si les artistes ont parfois les moyens de survivre au ralentissement économique de la période révolutionnaire, ce n'est pas le cas de la majeure partie de la population qui subit de plein fouet les conséquences sociales de la crise politique. Ainsi, deux ans après le début de la mobilisation populaire, l'opinion s'est progressivement désolidarisée des activistes, marquant les limites de leur représentativité et de leur pouvoir sur la mobilisation populaire.

6.3 L'impuissance des artistes

Plusieurs raisons peuvent être invoquées et en premier lieu, le sentiment général que le changement politique reste superficiel, tant le régime a peu évolué et les conditions sociales peu progressé. De même, le pouvoir politique et économique des militaires ne semble pas avoir été remis en question. Certes, au moment des entretiens avec les artistes (2012-2013), les Frères musulmans sont au pouvoir, mais Moubarak s'appuyait déjà sur eux du temps de sa présidence. Sous Mohamed Morsi l'absence de programme social du gouvernement laisse peu d'espoir d'amélioration des conditions de vie. Ainsi, et comme l'écrit la politiste Assia Boutaleb, les revendications sociales, autour desquelles se sont retrouvés dans la rue les manifestants et les activistes restent inchangées : « Le slogan de la Révolution "Pain, dignité, justice sociale" garde toute sa pertinence, deux ans après⁴⁷¹. » De plus,

⁴⁷¹ Boutaleb, Assia, « Égypte : Révolution et luttes sociales ». Le Monde, 12 février 2013.

une partie croissante de l'opinion publique active s'est progressivement désolidarisée des revendications politiques, soit qu'elle ait renoncé à un véritable changement soient que carrément, elle redoute la Révolution. Ainsi la journaliste Kristen Chick, basée à l'époque au Caire, écrit-elle :

« La prolifération des graffitis est un reflet de la frustration des activistes égyptiens vis-à-vis des dirigeants, qui ont, disent-ils, remplacé une autocratie par une autre. Mais ces sentiments ne paraissent pas trouver une résonance chez beaucoup d'Égyptiens, qui sont soucieux de préserver une stabilité et veulent que l'économie de l'Égypte et leur vie retournent sur leurs rails⁴⁷². »

Concernant le contrôle de l'espace urbain par les forces de l'ordre, la sociologue Mona Abaza émet l'hypothèse que cette stratégie risque d'entraîner une banalisation de la violence, cantonnée à la marge des espaces normalisés et un essoufflement du mouvement révolutionnaire⁴⁷³.

6.3.1. Les limites de la représentativité des artistes activistes

Certaines réactions du public expriment des malentendus ou même des désaccords et une certaine méfiance vis-à-vis des graffitis politiques. Les artistes urbains en font le constat, mais analysent ce décalage, avec paternalisme, comme l'expression de l'incompréhension du public, notamment par rapport à l'enjeu de tenir certains quartiers du centre ville. Ainsi, une partie de l'opinion publique craint les conséquences d'une Révolution populaire, d'autant plus qu'elle contient des mots d'ordre anarchistes et libertaires. La libéralisation des mœurs et la rébellion à l'égard des cadres religieux ou politiques suscitent également des crispations réactionnaires

⁴⁷² "The proliferation of anti-military graffiti is a reflection of Egyptian activists' frustration with the military rulers, who they say replaced one autocracy with another. But those feelings don't appear to resonate with many Egyptians, who are eager to preserve stability and get Egypt's economy – and their lives – back on track". Chick, Kristen, « Egyptian graffiti artist Ganzeer arrested amid surge in political expression », The Christian Science Monitor, May 26 2011, <http://www.csmonitor.com/World/Middle-East/2011/0526/Egyptian-graffiti-artist-Ganzeer-arrested-amid-surge-in-political-expression>

⁴⁷³ Abaza, Mona, « Walls, Segregating Downtown Cairo and the Mohammad Mahmoud street », Théory Culture Society, published on line 9 October 2012, <http://tcs.sagepub.com/content/early/2012/09/28/0263276412460062>

et conservatrices d'une partie de la population, ainsi que le note le journaliste anarchiste et *blogger* Jano Charbel:

« Certains civils vandalisent l'art urbain souvent parce qu'ils sont en désaccord avec les messages peints, ou parce qu'ils les ont mal compris. L'art urbain et ses artistes sont souvent considérés avec suspicion. Dokhan a trouvé les affiches qu'il a mises en place dans le quartier de Sayeda Zeinab du Caire pendant la Semaine du Graffiti fou arrachées quelques heures plus tard. Ses affiches présentent une image en noir et blanc d'une jeune fille sans yeux et la bouche abîmée, en dessous de laquelle le texte: « Ouvre tes yeux et parle avant qu'il ne soit trop tard ». C'était censé être une œuvre d'art contre la censure et la brutalité policière, mais « cela a été mal compris, et donc démoli », dit l'artiste. Dokhan a ajouté que les travaux de l'artiste urbain Sad Panda ont également été récemment vandalisés à Sayeda Zeinab, et une peinture murale massive de Ganzeer peinte à Zamalek pendant le la Semaine du Graffiti Fou a également été effacée »⁴⁷⁴.

Cette idée que l'incompréhension du public entraîne une démobilité se retrouve chez Keizer. A cela, il ajoute la peur de l'illégalité que l'on peut rapprocher de sa critique de la passivité politique et du conformisme des classes moyennes. Il ne mâche pas ces mots et ne cache pas son mépris pour ceux qui ont perdus le sens critique :

« Les réactions varient beaucoup, quelques amis vont aimer certaines œuvres et en critiquer d'autres. C'est pourquoi je ne fais pas vraiment attention, c'est comme être jugé par une personne ayant subi un lavage de cerveau, s'ils aiment tant mieux et s'ils n'aiment ce n'est pas comme si je demandais la permission ou si je leur demandais de modifier leur opinion s'ils n'aiment pas. Les gens sur

⁴⁷⁴ "Some civilians often vandalize street art because they disagree with the messages portrayed, or because they misunderstand these messages. Street art and street artists are often viewed with suspicion." Dokhan found the posters he put up in the *Sayed Zeinab* neighborhood of Cairo during "Mad Graffiti Week" torn down hours later. His posters feature a black-and-white image of a girl with missing eyes and a disfigured mouth, underneath which is the text, "Open your eyes and speak up before it is too late." It was meant to be an artwork against censorship and police brutality, but "was misunderstood, and thus torn down," the artist says. Dokhan added that street artist Sad Panda's works were also recently vandalized in *Sayed Zeinab*, and a massive mural Ganzeer painted in *Zamalek* during "Mad Graffiti Weekend" was similarly defaced". Charbel, Jano, "Graffiti week returns with calls to resume revolution", *Almasryalyoum*, 25/01/2012, <http://www.egyptindependent.com/print/618131>

internet sont plus enclin à cliquer « j'aime » qu'à commenter et quand ils font des commentaires c'est toujours à la surface, des commentaires sans profondeur. Dans la rue quelques personnes s'approchent et me parlent et demandent des explications et quand je les aide, ils apprécient ce que je fais. »

Son art est transgressif et comme tel s'émancipe du jugement moral et esthétique du public. Keizer mise également sur l'humour du public et son sens de la dérision :

« Quelques personnes considèrent cela (le graffiti) comme du vandalisme et même si c'est un message fort ou un dessin humoristique ils n'en ont rien à foutre, et m'écarte et certaines personnes sont juste curieuses et te regardent tout en marchant. D'autres personnes ne veulent être en aucun lieu et en aucune façon à proximité de quelque chose d'illégal qui est en train de se passer, ils restent donc en dehors. Quelques personnes se mettent en colère et les personnes dont je vois qu'elles ont compris le message sont celles qui sourient en regardant l'œuvre, parce que même si c'est politique ou lourd, ils peuvent apprécier le sarcasme et la satire⁴⁷⁵. »

Il est clair que Keizer poursuit un objectif politique. On imagine mal l'artiste parler ainsi d'un public classique. Keizer s'adresse aux gens de la rue. Le message politique importe plus que l'œuvre et l'agressivité qui transparaît à l'égard de ceux qui refusent son travail reflète d'avantage un désaccord politique que le dépit de n'être pas apprécié en tant qu'artiste.

⁴⁷⁵ "Reactions vary a lot, some friends will like pieces and critique other pieces, this is why i don't really pay attention, its like asking to be judged by a brainwashed person, if they like something fine, and if they don't, well its not like im asking permission or asking them to change their mind if they don't like it, people on face book are more keen to click like than comment, and when they do comment its always on the surface comment with no depth. In the street some people approach me and talk, and ask for explanations and when i help, they appreciate what i do, some people just consider it vandalism, and whether its a strong message or a cartoon they don't give a shit, they want me out, and some people are just curious and will watch you as they walk. Some people don't want to be anywhere close to anything illegal happening, so they stay away. Some people get angry and the people that i know have understood the message are those that smile when looking at a piece, because even if it's political or heavy they can appreciate the sarcasm and satire." Mail en 2013.



Keizer, Dokki, Le Caire, 2013. Les fourmis représentent le peuple

Plus encore que la difficulté à coïncider avec les attentes de la population de la rue, la guerre place les artistes en situation d'impuissance. En Syrie, ceux qui le pouvaient se sont expatriés en Europe ou à Dubaï tandis que d'autres sont restés sur place. Une exposition montée à Paris à l'Institut des Cultures d'Islam, en avril-juillet 2014, a ainsi donné un espace de visibilité à une dizaine d'entre eux. Parmi ces artistes audibles sur la scène artistique internationale, certains comme Tammam Azzam ou Ammar Al-Beik, pratiquent un art populaire. Ils se situent au plus près des souffrances du peuple engagé dans la guerre civile et témoignent des désastres matériels. À moins de prendre les armes, les artistes syriens doivent se contenter de se moquer des tyrans sanguinaires, depuis l'exil, et de maintenir les consciences en éveil.

6.3.2 Les artistes face à la guerre

Dans le contexte de la guerre civile syrienne, déclenchée avec l'insurrection populaire de mars 2011, l'engagement révolutionnaire oblige les artistes à choisir entre une participation aux combats ou une pratique artistique militante. Depuis l'exil, l'évolution des conditions de vie les contraint à modifier leur pratique et parfois à adopter des supports contemporains, comme le numérique. Ce renouvellement formel accompagne la Révolution politique et comme l'écrit le musicologue et politologue Esteban Buch l'art « révolutionnaire » n'a pas de « conséquences pratiques pour l'ensemble du corps social », mais propose des « règles du jeu ». Selon cette perspective, il conclut que : « la Révolution artistique est une forme d'héroïsme qui, à partir de l'espace spécialisé où se déploie sa pratique, résonne dans l'espace public comme symptôme des conditions d'exercice de l'innovation transgressive⁴⁷⁶. » Ainsi, depuis l'exil, Tammam Azzam et Ammar El Beik se positionnent contre les armées de Bashar El Assad et du côté du peuple, martyr de la guerre, dont ils représentent la souffrance et adoptent l'esthétique populaire, comme le kitsch, présent dans le recyclage des œuvres d'art antérieures et l'esthétique « mauvais goût », mais enjolivée, qui entre en tension avec le contenu dramatique de l'œuvre.

⁴⁷⁶ Buch, Esteban, « Réévaluer l'histoire de l'avant-garde musicale », in Buch, Esteban, Riout, Denys, Roussin, Philippe (dir.), Réévaluer l'art moderne et les avant-gardes, Paris, Éd. De l'EHESS, 2011, p. 99.



Tammam Azzam, Prochain printemps syrien, Next Syrian spring, juillet 2012

Ainsi, Tammam Azzam représente une grenade pour évoquer la guerre du président de la Syrie contre la majorité la plus pauvre de son peuple et recouvre cette arme de fleurs multicolores qui rappelle le faste des gerbes militaires et le kitsch des décorations florales en générale. Cette décoration excessive signifie le regard du monde sur la Syrie, un regard de spectateur passif : « J'utilise cette icône ici de la même manière que le monde regarde la Syrie comme une partie de ce qu'il y a à voir, quoi d'autre ?⁴⁷⁷ » Ce choix esthétique montre également des emprunts au pop art et à l'une de ces figures principales, Andy Warhol. Son cowboy aux traits d'Elvis Presley, aux représentations démultipliées est ici détourné pour mettre en perspective les ruines de guerre.

⁴⁷⁷«I use this icon here like the world still looking at Syria as a part of thing to see not else ? What do you think. I still do that painting now, but doing more digital art.» Entretiens de 2013.



Tammam Azzam, 2012, montage photographique

Les œuvres n'ont pas toujours de titre et sont postées sur *Facebook* qu'elles soient à vendre ou non. Tammam Azzam, peintre et artiste numérique depuis la guerre en Syrie en 2011, est hanté par la guerre et une partie des bénéfices de la vente de ses œuvres est versée à des associations d'aide aux victimes. En tant qu'artiste, s'il ne doute pas de la nécessité de son engagement, il avoue son regret de n'être pas plus puissant face à l'objectif de vaincre Bashar El Assad et de faire cesser les combats. Pendant l'entretien à Dubaï en 2013, il manifeste une vive émotion et parfois une véritable souffrance face à la question de la portée réelle de son art politique.

Partant de l'exemple des artistes occidentaux, l'historienne d'art Dominique Baqué souligne une posture de déni de l'inefficacité de l'art politique, de la part des artistes qui prétendent donner une solution aux problèmes concrets, grâce à des représentations :

(Cette culpabilité est) « inavouée, (elle) tente en vain de racheter, de rédimer l'éternelle inefficacité de l'art, sa clôture sur ses propres problématiques, son enfermement dans les lieux circonscrits. Echechs en chaine, donc : non seulement l'art est ici condamné à échouer – car qui peut, en toute bonne foi, croire en l'efficacité purement symbolique de ces actions souvent sporadiques qui, de surcroît, n'hésitent pas à revêtir une forme d'héroïsme social⁴⁷⁸ ? »

Dominique Baqué va très loin dans son accusation d'inefficacité de l'art, qu'elle réduit à certaines pratiques artistiques comme l'art relationnel, « tentatives répétées pour recoudre patiemment le tissu relationnel, (qui) chercherait en fait à racheter sa culpabilité d'être, de n'être qu'artiste. C'est-à-dire parfaitement inutile⁴⁷⁹. » Il n'est pas question de performance chez Tammam Azzam, ni de sens de l'héroïsme. Ce peintre abstrait talentueux a profité de son nouveau succès et de son partenariat avec la galerie Ayyam, pour fuir la guerre et gagner sa vie à Dubaï, grâce à l'art. N'ayant plus d'atelier dans sa nouvelle vie, il a renoncé à peindre et travaille maintenant sur des montages de photos numériques. Le propos de son œuvre est de dénoncer la guerre et la souffrance populaire. De plus en plus reconnue, son œuvre développe un panel de thématiques liées à la guerre en Syrie. Des armes, des cartes géopolitiques, des traces d'enfants disparus ou confrontés à la guerre et le détournement d'œuvres d'art anciennes sur fond de ruines évoquent les facettes de cette guerre démarrée en mars 2011.

⁴⁷⁸ - Baqué, Dominique, Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire. Flammarion, Champs art, Malesherbes, 2009, p. 138-139.

⁴⁷⁹ Idem, p. 156



Tammam Azzam, Back to school, Retour à l'école, 2012

Le renouvellement de la pratique de Tammam Azzam exprime également une évolution significative de l'art syrien et l'irruption d'une avant-garde syrienne sur la scène artistique de Dubaï. Mais son objectif n'est pas là. Il s'agit plutôt pour lui de maintenir une opinion publique régionale et internationale en alerte, comme un appel à l'aide récurrent. Parmi ses photomontages d'œuvres détournées, il a vendu depuis Dubaï, à un acheteur syrien, une œuvre qui a connu un succès mondial et que l'on a pu voir sur de nombreux supports internationaux.



Tammam Azzam, détournement du baiser de Klimt, 2012

Sur ce détournement explicite, il explique que la Syrie en détresse, reçoit ce type de réponse du reste du monde, un regard distancié et curieux comme vis-à-vis des œuvres de musée. Ce reproche indirect s'adresse au public international.

Ammar Al Beik est un autre plasticien trentenaire également exilé à Dubaï. Cinéaste de formation, sa pratique a évolué, à la fin des années 2000 vers la peinture, la vidéo, la photographie et l'image numérique, notamment postée sur Facebook. Son œuvre politique, contemporaine de la Révolution, est une dénonciation de la souffrance des civils, victimes de la guerre, doublée d'une critique très présente de Bashar El Assad.

Une vidéo, *L'Incubateur de Soleil*, datant de la fin 2011 relate les débuts de la Révolution, depuis les premières manifestations, nourries par les révoltes égyptiennes jusqu'aux insurrections syriennes, qui font suite à la mort d'un garçon de 13 ans, assassiné par les forces du gouvernement syrien, après avoir été torturé. L'événement est devenu emblématique de la violence répressive, au point que les Syriens désignent le samedi comme le jour du garçon, également devenu un martyr de la Révolution. Cette vidéo d'Ammar El Beik démarre sur du rouge qui évoque le sang jusqu'à ce qu'il soit clair qu'il s'agit de peinture, puis l'action est centrée sur son foyer et sa famille qui s'apprête à sortir, tandis que raisonnent les sons de la révolte. Commentant sa vidéo dans un entretien en 2013, il déclare :

« 4 février 2011 : La famille se prépare à manifester, vivant en rouge cette nouvelle liberté. La foule avance furieuse et crie : « nous voulons la chute de la dictature de Moubarak, qui a humilié les Égyptiens durant les trois dernières décennies. » Les sons des manifestations entendus par cette famille, proviennent-ils des chaînes satellitaires de la télévision ou directement des rues voisines ? 27 mai 2011 : un nouveau martyr, le jeune syrien Hamza al Khateeb a été arrêté et torturé à mort. Les rues syriennes sont en révolte. La Révolution vient toujours de la misère. Bashar Al Assad tuant son propre peuple pour son pouvoir⁴⁸⁰. »

Cette irruption de l'intime se retrouve également dans les montages photographiques ironiques sur Bashar el Assad. Au moment des entretiens en avril 2013, il n'est pas question de vendre cet art militant, destiné à l'audience de Facebook. Dans *Œdipus complex*, *Le Complexe d'Œdipe*, toujours en 2013, Ammar El Beik représente Sigmund Freud avec Hafez El Assad, entouré de deux de ses fils, dont Bashar, président de la Syrie depuis 2000.

L'œuvre suggère ainsi la folie meurtrière de ce dernier :

⁴⁸⁰ Feb. 4th, 2011: the family is getting ready to demonstrate, knitting in red its new freedom. The crowds go wild and scream: "we want to bring down the dictatorship of Mubarak who humiliated the Egyptians during the past 3 decades." Are the sounds of demonstrations heard by this family coming from the satellite television channels or directly from the surrounding streets? May 27, 2011: a new martyr, little Syrian Hamza al Khateeb was shut and tortured till death. The Syrian street is revolting. Revolution always comes out from the womb of misery. Bashar Al Assad killing his own people for his chair. Entretien en 2013.



Ammar El Beik, photo-montage posté sur facebook, 2012

Assad signifie « lion » en arabe, ainsi cet animal est-il utilisé pour représenter Bashar. Le choix esthétique de l'artiste est populaire et symbolise la souffrance du peuple, figuré par des objets modestes ou le support de masse que constitue internet, expressément figuré sur ces images. De même, Ammar El Beik utilise le terme « kitsch » pour créer un jeu de mot, inspiré par le jour de la fête des mères : « À partir de « kitschumak » pour « kissumak » : nique ta mère, pour le jour des mères. Va te faire foutre, Nique ta mère, adressé à Assad, représenté par le lion⁴⁸¹ » :

⁴⁸¹ "From "kitschumak" for "kissumak": Fuck your mother, for the mother's day. Fuck you, fuck your mother, to Assad like a lion." Entretiens de 2013.



Ammar El Beik, photo-montage posté sur facebook, 2012

Si l'insulte a peu d'incidence sur la réalité des combats, la liberté du message et les modalités de sa diffusion à vocation démocratique contribue à valoriser et à légitimer la mobilisation populaire, en particulier au travers de cette égalité esthétique obtenue par la pratique d'un art populaire et sa diffusion sur internet. Comme l'écrit Jacques Rancière : « Beaucoup d'artistes aujourd'hui travaillent plus à constituer une circulation différente des informations et des images du monde contemporain qu'à présenter des œuvres qui auraient leur fin en elles-mêmes⁴⁸². »

⁴⁸² Rancière, Jacques, interrogé par Wald Lassowski, Aliocha, « Le Moment esthétique de l'émancipation sociale », La Revue des livres, 1^{er} septembre 2012, <http://www.emanantial.com.ar/editorial/libros/detalles.aspx?IDL=769&IDN=79>

Conclusion

Démocratisation et reflux du culturalisme

L'art que j'ai appelé « populaire » à la suite des artistes du Moyen-Orient, qui détourne la culture visuelle populaire et représente le peuple, manifeste une identification à ce dernier face à l'Occident, l'ordre établi, ou l'autoritarisme du régime, surtout quand il s'agit d'encourager la mobilisation révolutionnaire. Mais que signifie ce choix de l'iconographie populaire ou de l'identification au peuple au regard des sociétés du Moyen-Orient et des relations avec l'Occident. L'Orient est-il toujours une création de l'Occident, dans le cadre d'une essentialisation des termes de la relation et quelle est la singularité de cet art populaire dans la perspective d'une référence qui remonte à la réappropriation de l'orientalisme européen et au populisme de Nasser ? Enfin, que nous disent les pratiques artistiques des sociétés du Moyen-Orient et en particulier d'Égypte ?

Il ne s'agit pas de concevoir l'art comme « une scène substitutive » de la politique, ou une « force de changement », par opposition à l'« immobilisme » social, comme le relève Jocelyne Dakhlia⁴⁸³, mais considérant le besoin que les sociétés ont de l'art, à la suite de Daniel Arasse⁴⁸⁴, de tenter d'en percevoir le sens. La période révolutionnaire, où les activistes subordonnent leur qualité d'artiste à leur engagement et où les pratiques politiques et artistiques se rejoignent, modifie les conditions de cette relation. Cela ne signifie pas pour autant que l'efficacité politique de l'art soit acquise et que la démocratisation de son accès soit toujours synonyme de mobilisation politique.

⁴⁸³ Dakhlia, Jocelyne, « Pleinement contemporains », in Dakhlia, Jocelyne, dir., *Créations artistiques contemporaines en pays d'Islam : des arts en tension*, Kimé, coll. "Esthétiques", France, 2006, pp. 55-56.

⁴⁸⁴ Ceci est un emprunt à Daniel Arasse dans les émissions de France Culture à l'été 2003 lui étant consacrée, « un autre jour est possible » et en particulier la onzième : « La thèse volée ».

Dès avant la Révolution, les artistes égyptiens en particulier ont largement représenté les pauvres et leurs conditions d'existence, contribuant ainsi aux progrès de l'« égalité esthétique ». Néanmoins cette capacité du peuple à constituer un des contenus privilégiés de l'art ne suffit pas à engendrer un changement social, une « émancipation » comme l'écrit Jacques Rancière :

« Au fond, c'était déjà la tension sur laquelle je travaille encore: l'égalité esthétique qui fait que les malheurs d'un fermier du Wyoming n'est pas moins digne de l'art que les états d'âme métaphysiques d'une grande bourgeoise de Paris ou de Rome n'est pas ce qui fait que son histoire est, plus que l'autre, utile au combat politique des opprimés. L'égalité esthétique contribue à un monde égalitaire à sa façon, mais ce n'est justement pas celle d'un instrument au service d'une cause. »

Inversement, le progrès de l'accès à l'art entraîne la possibilité d'un changement politique. De ce point de vue le choix de la culture visuelle populaire dans les pratiques artistiques répond à la volonté de démocratisation de l'audience, de la part des artistes. De même, la multiplication des événements publics, les expositions hors les murs dans la décennie prérévolutionnaire, en Égypte, l'internationalisation de l'art en Syrie ont constitué des facteurs du soulèvement populaire, en même temps qu'ils signifient une libéralisation politique, dans ces régimes autoritaires. Ainsi, l'exemple de la performance *le silence des agneaux*, de l'Égyptienne Amal Kenawy, constitue paradoxalement et *a posteriori* une œuvre prémonitoire. Car si ses défenseurs y ont vu l'annonce des mouvements révolutionnaires un an à l'avance, alors même qu'elle dénonçait la passivité politique en faisant défiler ses acteurs d'un jour, comme des moutons, au centre ville, la restauration d'une paix sociale garantie par l'armée avec l'élection d'Al-Sissi en juin 2014, réclamée par une large part de la population, fait écho à cette passivité politique illustrée dans la rue dès 2010.

En situation révolutionnaire, l'art urbain fait progresser l'« égalité esthétique » comme le « partage du sensible », par la relation dialogique qui se met en place entre le peuple et les artistes activistes. Les pratiques des amateurs comme des artistes se trouvent ainsi confondues, ces derniers renonçant à l'individuation de la création par subordination à la Révolution. Si on admet avec Daniel Arasse qu'il n'y a pas d'art

⁴⁸⁵ Ces expressions sont empruntées à Jacques Rancière.

pour l'art mais seulement le besoin que les sociétés ont de l'art⁴⁸⁶, la subordination de l'enjeu esthétique se justifie par le changement politique, soit la construction d'« un vivre ensemble », d'un projet collectif, auquel participe l'art. Cette « égalité esthétique » implique-t-elle pour autant un relativisme ? Autrement dit, l'instrumentalisation de l'art dans le moment révolutionnaire a-t-elle des conséquences sur la définition de l'art ? De même, la valeur artistique est-elle relativisée par l'objectif de mobilisation sociale ? S'opère-t-il un nivellement entre l'art populaire, fondé sur un idéal égalitaire d'accessibilité, proposé par les artistes et la participation spontanée, non professionnelle du public ? La collaboration de chacun à laquelle invite les artistes prêts au sacrifice de leur singularité, implique-t-elle qu'il n'y ait plus d'art ? Au plan politique cette relativisation de la singularité de l'artiste et de la valeur de sa pratique implique une confusion entre avant-gardes politique et esthétiques, où l'enjeu artistique est mis entre parenthèse le temps d'une association avec le peuple impliqué dans une expression révolutionnaire commune.

Néanmoins, l'art populaire n'est pas la négation d'une hiérarchie esthétique, il en existe de plus ou moins grande valeur et l'inversion que constitue le renoncement volontaire à l'art savant ou élitiste, n'implique pas une absence de différenciation et d'ordonnement en valeur de cet art accessible à tous. Ce n'est donc pas parce que l'art est démocratique qu'il induit une négation de la hiérarchie esthétique, et l'inversion de l'ordre social fondé sur les revendications du peuple et des artistes, grâce au choix d'un art non noble, n'empêche pas la valeur de ce dernier. Par contre, la relation dialogique entre le public et le graffeur, l'effacement narcissique de l'artiste induit un renoncement provisoire à son statut et sa subordination à la dimension interactive. Qu'elles en sont les conséquences au plan politique ? Les progrès de l'égalité esthétique s'accompagnent-ils de ceux de l'égalité sociale ? Et la Révolution contient-elle la résolution des inégalités sociales ?

Si la création visuelle urbaine marque une amplification du caractère révolutionnaire de l'art populaire, accessible à tous et fondé sur une apologie du peuple en tant qu'acteur politique, à l'inverse le traitement iconographique des martyrs présente un caractère inégalitaire. La sociologue Mona Abaza en effectue la démonstration en indiquant que la représentation d'un petit marchand ambulant Omar Salah, tué par un soldat en février 2013, représentation tardive et marginale, est sans

⁴⁸⁶ Je paraphrase Daniel Arasse, France Culture, 2003.

commune mesure avec celle d'autres martyrs emblématiques de la Révolution⁴⁸⁷. On peut s'étonner de ce que la pauvreté du jeune garçon assassiné ait si peu alimenté la martyrologie révolutionnaire et envisager une certaine permanence des inégalités dans la Révolution. Toutefois, il faut tenir compte du mystère qui a entouré cet assassinat, dont la responsabilité de l'armée n'a pas été immédiatement établie.

Quoiqu'il en soit, la force emblématique de cette mort est minorée, comparée avec celle des martyrs comme Khaled Saïd, dont le meurtre a constitué un élément déclencheur de la Révolution, ou Mina Daniel, copte et ainsi capable d'incarner l'unité politique au-delà des clivages confessionnels, ou encore Emad Effat, prédicateur du centre religieux et universitaire Al-Azhar, alternative « laïque » aux Frères musulmans. De même, les martyrs de Port-Saïd, *supporters* de foot et surtout soutien stratégique des combats de rue contre les forces de l'ordre illustrent la résistance à la répression. L'union interconfessionnelle, la Révolution « laïque » et la critique du régime au travers de ses forces armées semblent avoir ainsi progressivement pris le pas sur la recherche de justice sociale, du moins dans l'iconographie des martyrs. Or cette iconographie n'est pas seulement une pratique d'artistes mais aussi une pratique d'amateurs, s'étendant donc en-dehors du cercle restreint de l'art urbain, à l'ensemble de l'activisme populaire, soit une partie non négligeable de la population cairote. Cela pourrait signifier que les plus humbles sont peu associés à ces pratiques activistes et interactives et que leur revendication d'égalité en dignité et en valeur humaine ait perdu de leur audibilité dans la lutte contre le régime, pour la liberté et pour une justice sociale progressivement vidée de son sens. Ce qui a pour conséquence d'interroger le sens de « populaire », dès lors que les plus pauvres en sont exclus. Si on reprend la définition du peuple de Jacques Rancière, qui considère, le « peuple (lorsque qu'il) ne se confond pas avec sa représentation étatique, mais se déclare et se manifeste lui-même, en choisissant ses lieux et ces temps⁴⁸⁸ », on peut se demander si cette définition politique fait toute sa place, dans le cadre de l'évolution de la Révolution égyptienne, d'une définition sociologique qui intègre les plus pauvres.

⁴⁸⁷ Abaza, Mona, « Mourning, Narratives and Interaction with the martyrs through Cairo graffiti », E-International Relations, october 7 2013, <http://www.e-ir.info/2013/10/07/mourning-narratives-and-interactions-with-the-martyrs-through-cairos-graffiti/>

⁴⁸⁸ Rancière, Jacques, interrogé par Wald Lassowski, Aliocha, « Le Moment esthétique de l'émancipation sociale », *La Revue des livres*, 1^{er} septembre 2012, <http://www.emanantial.com.ar/editorial/libros/detalles.aspx?IDL=769&IDN=79>

Après l'art révolutionnaire, on peut tenter de mesurer l'impact social de la visibilité culturelle dans l'art et des procédures esthétiques de son ostentation, en Égypte et dans l'ensemble du Moyen-Orient.

Reflux du culturalisme

Établissant un bilan très négatif de l'art contemporain arabe, Yves Gonzales-Quijano effectue un parallèle avec la crise politique du Moyen-Orient :

« Avec ses inconséquences, ses excès loufoques et ses faux hors de prix qui inondent le marché alors que les tableaux des pionniers pourrissent dans des institutions criant misère (ici, le cas du musée Mahmoud Said à Alexandrie), l'art arabe exprime, révèle ou encore met en forme une incapacité totale à prendre en main son propre destin. Mais l'anarchie totale qui règne aujourd'hui, l'effondrement des valeurs auxquels on assiste, ne se limitent pas au monde de l'art. En réalité, ce sont des signaux, ou encore des sortes de métaphores d'une crise généralisée qui menace la région tout entière⁴⁸⁹. »

Il décrit ainsi une situation où les artistes s'adonnent à la copie et à l'exotisme, soumis au marché et aux pays du Golfe, eux-mêmes à la solde de l'Occident ; situation qui reflèterait une crise générale des valeurs dans la région :

« A l'origine de la situation actuelle, en effet, on trouve les bouleversements géopolitiques qui font que la région est aujourd'hui dominée – y compris dans le domaine de la culture – par les pays du Golfe. Ce sont ces derniers qui, à l'image de ce que l'on observe dans tous les domaines, ont investi dans l'acquisition d'expertises étrangères destinées à maximiser les profits pétroliers investis dans une économie spéculative ultralibérale. Déjà fragilisés par des experts étrangers qui ne les connaissent guère et s'y intéressent souvent bien peu, les fils ténus qui tissent la tradition plastique arabe sont encore plus mis à mal par des décideurs locaux qui, non seulement, n'ont rien à voir avec les politiques culturelles de jadis, mais développent, en outre, un profond mépris, voire une antipathie profonde avec les valeurs qu'elles prônaient (la culture populaire, l'engagement, le syncrétisme religieux, etc.)⁴⁹⁰. »

⁴⁸⁹ Gonzales-Quijano, Yves, L'art arabe contemporain, métaphore d'un effondrement, 6 octobre 2014, <http://cpa.hypotheses.org/5301>

⁴⁹⁰ Gonzales-Quijano, Yves, Idem.

La hantise de la perte d'authenticité est ainsi d'avantage le fait des observateurs que des artistes, dont la capacité à répondre à la demande de culture n'exclut pas une distanciation par la surenchère kitsch et l'art populaire. Mais ces stratégies esthétiques de contournement du nationalisme local et international signifient-elles un moins grand culturalisme ambiant ? L'ostentation culturelle que les artistes pratiquent porte en elle sa propre annulation grâce à la procédure du kitsch qui subvertit ce qu'il représente par une surenchère esthétique. Ce qui revient à dire que les artistes, qui donnent à voir les icônes de leur propre culture, affirment tout autant une appartenance plus large définie par l'art global. Les œuvres apparemment identitaires n'empêchent pas les artistes d'être *universels*, les stéréotypes étant comme les icônes de la consommation, ou le kitsch, opportunistes et critiques, mais délestés de leur contenu militant : « dans une époque où « mondialisation » et « identité » semblent faire paradoxalement bon ménage, des artistes n'en existent pas moins qui refusent de se prêter à un tel jeu et renouvellent la figure de l'artiste « universel » pour notre temps, écrit l'anthropologue Denis Vidal. Ainsi, contrairement à l'idée d'un nationalisme ambiant exclusif, comme l'écrit Nada Sabout : « Les sociétés arabes exigent donc que leurs artistes définissent une identité culturelle arabe qui concorde avec la rhétorique nationale qui prévaut ⁴⁹¹ », les artistes contribuent à nuancer l'essentialisation des esthétiques et à promouvoir la porosité des cultures, où circulent des images et des identités composites.

De plus, dans le domaine de la création visuelle à destination commerciale, le graphiste Tarek Atrissi, également chercheur, décrit la pluralité et donc la relativité des perceptions subjectives de l'arabité, durant les deux dernières décennies :

« Quand les institutions, les organisations, les compagnies, les produits et les associations voulaient se doter d'une marque, ils voulaient tous avoir une saveur arabe, une marque qui reflète leur environnement et leur identité. La façon dont chaque partie définissait 'arabe' semblait être différente. Certains regardaient le monde arabe avec un regard nostalgique. Certains trouvaient l'arabité dans la tradition où la culture populaire, pendant que d'autres la voyait enracinée dans une approche futuriste, ou même dans une expression ou un sentiment occidental. Les visions alternatives du caractère 'arabe' incluaient, l'exotique, l'urbain et l'iconique⁴⁹². »

⁴⁹¹ « Arab societies therefore demand that their artists define an Arab cultural identity that accords with the prevailing national rhetoric » Nada Shabout 18

⁴⁹² « When institutions, organizations, companies, products and associations wanted to brand themselves, they all wanted to have an Arab flavour, a brand that reflected their environment

Cette subjectivité de l'authenticité va à l'encontre d'une identification stable et univoque, et donc d'un nationalisme triomphant. Face à ce sentiment aléatoire, s'articule la demande d'exotisme. L'historienne d'art Nada Shabout glisse ainsi du besoin d'authenticité et « de la peur de l'acculturation » à l'injonction identitaire occidentale, sans que le lien logique entre la demande d'altérité et la réaffirmation identitaire ne soit explicité. Elle écrit :

« la principale problématique dans l'art moderne arabe, depuis la seconde moitié du vingtième siècle, a été la manière de définir son « arabité » : comment les artistes arabes pouvaient-ils produire un art qui soit fondamentalement arabe ? (Curieusement, tandis que c'est toujours demandé à l'art arabe aujourd'hui, ce n'est pas demandé, disons, à l'art américain ou français.)⁴⁹³ »

L'injonction identitaire, l'obligation de se définir par rapport à l'Occident et de jouer un rôle réflexif laissent penser que ce dernier continue d'articuler une obsession culturaliste et la confiscation de l'art contemporain, renvoyant les artistes extra-occidentaux à une esthétisation culturelle. Néanmoins, le double discours de l'art qui utilise le kitsch pour produire une visibilité culturelle qui confine à la caricature, s'adresse également à l'Occident et s'accorde avec une remise en question de plus en plus audible et générale du culturalisme. Ainsi, Franck Mermier et Nicolas Puig soulignent à propos des artistes qu'ils s'insèrent :

« à part entière dans les dynamiques de l'art contemporain, parfois avec la volonté affirmée de se soustraire aux assignations culturalistes, à partir du moment où, en

and identity. How each party defined 'Arab' seemed to be different. Some people looked at the Arab world with a nostalgic eye; others with an Orientalist eye. Some found 'Arabness' in tradition or popular culture, while others saw it as being rooted in a futuristic approach, or even in a Western look and feel. Alternative visions of Arab included the exotic, the urban and the iconic. » Tarek Atrissi, " The Transformed vernacular new design language", », in Amirsadegeghi, Hossein, Mikdadi Salwa, Shabout, Nada, éd., New Vision. Arab Contemporary Art, in the 21st Century, TransGlobe Publishing, 2009, p. 50.

⁴⁹³ "the main problematic in Arab modern art, since the second half of the twentieth century, has been in how to define its 'Arabness' : how could Arab artists produce an art that would be fundamentally Arabic ? (Curiously, while this is still asked of Arab art today, it is not asked of, say, contemporary American or French art.)" Nada Sabout, « Contemporaneity and the arab world », in Amirsadegeghi, Hossein, Mikdadi Salwa, Shabout, Nada, éd., New Vision. Arab Contemporary Art, in the 21st Century, TransGlobe Publishing, 2009, p. 17.

voyageant, on rencontre la quête exotique d'un Occident avide de cultures autres⁴⁹⁴. »

De même, si on étend l'analyse du milieu de l'art britannique par l'anthropologue Denis Vidal à l'ensemble de l'art contemporain, on constate l'atténuation et même la condamnation « politiquement correcte » de l'assignation identitaire :

« les responsables artistiques doivent-ils éviter fondamentalement deux écueils : le premier d'entre eux serait d'ignorer ou de ne pas valoriser suffisamment les artistes d'origine non occidentale. Mais le deuxième défaut, jugé tout aussi grave désormais, serait de les « exotiser » indûment⁴⁹⁵. »

Cette évolution de l'identité est mise en relation avec une vision décliniste de la part de l'Occident qui atténue la radicalité de l'altérité et des visions bipolaires du monde. Ainsi que le souligne l'historienne d'art Fran Lloyd :

« Depuis la fin des années 1960 l'inadéquation d'un concept fixe d'identité, les oppositions binaires et les 'grands récits' de la culture occidentale qui leurs sont associés, ont été remis en question sur plusieurs fronts, y compris ceux exclus et marginalisés par le genre, la race, la sexualité ou la classe. (...) l'identité est maintenant généralement reconnue comme moins fixe et plus fluide, d'une façon qui confère à l'individu, une capacité d'action (agency)⁴⁹⁶. »

Cette irruption de la singularité individuelle vient renforcer l'idée d'une marge de manœuvre accrue pour les artistes, dont on peut espérer qu'elle minore le déterminisme d'une partie de la demande, comme c'est le cas avec les « artistes universels ». Leur autonomie réactualise ainsi la vision romantique de l'artiste, dont

⁴⁹⁴ Puig, Nicolas, Mermier, Franck, « Introduction », in Puig, Nicolas, Mermier, Franck, dir., *Itinéraires esthétiques et scènes culturelles au Proche-Orient*, Institut Français pour le Proche-Orient, Beyrouth, 2007, p. 16.

⁴⁹⁵ Vidal, Denis, « Anish Kapoor et ses interprètes. De la mondialisation de l'art contemporain à une nouvelle figure de l'artiste universel », *Revue Européenne de migration internationale*, 2009, Vol. 25. 2009, p. 79.

⁴⁹⁶ "Since the late 1960s the inadequacies of a fixed concept of identity, the binary opposition and associated 'grand narrative' of western culture, have been challenged on various fronts including those excluded or marginalised by gender, race, sexuality and class. (...) identity is now generally acknowledged as less fixed and more fluid in ways which allow the individual some agency." Lloyd, Fran, dir., *Contemporary Arab women's art, Dialogues of the Present*, Principal Colour, UK, p. 15.

l'art est « transcendant » ainsi que le décrit l'anthropologue Denis Vidal à propos de l'artiste anglo-indien Anish Kapoor :

« Bien entendu, en insistant sur cette dimension de l'œuvre d'Anish Kapoor, je ne fais, en apparence, que revenir à l'une des caractéristiques traditionnellement mentionnées pour définir le génie artistique, à partir de l'époque romantique, en particulier : c'est-à-dire à la capacité supposée de ce dernier à transcender toute forme de déterminisme social, culturel ou historique pour s'adresser directement à chacun d'entre nous. Mais l'originalité d'Anish Kapoor est, peut-être, précisément de s'en tenir fermement à une telle conception de l'artiste universel dans le contexte culturel d'aujourd'hui où l'idée même d'autonomie artistique est généralement considérée avec la plus grande suspicion⁴⁹⁷. »

De plus, si à la suite de Jacques Rancière, on admet la circulation verticale entre culture savante et culture populaire⁴⁹⁸, on peut estimer qu'il existe également des allers retours entre la recherche scientifique, les artistes et le reste de la société. Les idées et les esthétiques circulent entre les cultures qui sont poreuses, mais également à l'intérieur des sociétés entre les créateurs, leurs exégètes et leur public. Utiliser des icônes locales et mondiales ou la culture visuelle nationale et internationale, relayées par les médias, permet d'accéder à un public élargi qui reconnaît les référents populaires et peut apprécier leur traitement artistique. De ce point de vue l'art urbain est exemplaire en ciblant une l'audience de la rue et en démocratisant ainsi une avant-garde esthétique. De même, confrontés à l'injonction identitaire du milieu de l'art contemporain et des publics, les artistes du Moyen-Orient ont été amenés à réfléchir sur leurs pratiques de différenciations culturelles et manifestent une articulation entre référents culturels locaux et universels.

Inversement, l'appropriation de référents locaux ou d'esthétiques globales contribue à promouvoir des représentations venues d'ailleurs. Ainsi l'art se pose en relai entre la science qui promeut la fluidité des cultures et certaines tendance au repli identitaire des publics. Insistant sur l'objectif anthropologique de l'ouvrage qu'elle coordonne, l'historienne d'art Fran Lloyd revient en 1999, sur la construction

⁴⁹⁷ Vidal, Denis, « Anish Kapoor et ses interprètes. De la mondialisation de l'art contemporain à une nouvelle figure de l'artiste universel », *Revue Européenne de migration internationale*, 2009, Vol. 25. 2009, p. 80.

⁴⁹⁸ Rancière, Jacques, interrogé par Wald Lassowski, Aliocha, « Le Moment esthétique de l'émancipation sociale », *La Revue des livres*, 1^{er} septembre 2012, <http://www.emanantial.com.ar/editorial/libros/detalles.aspx?IDL=769&IDN=79>

composite des identités, où s'intègrent des « rencontres culturelles » au travers de l'art :

« Ils (Les Dialogues du Présent, titre de son ouvrage) portent sur les possibilités de proposer une façon différente de nous imaginer nous-mêmes et les autres, au travers des spécificités de nouvelles rencontres culturelles. Les Dialogues du Présent sont informés par le passé mais le présent est le seul endroit où fabriquer un futur, où l'altérité, au-travers du genre ou des stéréotypes culturels et de toute forme d'essentialisme fondée sur la différence, n'a pas sa place⁴⁹⁹. »

En miroir de la fluidité des identités, s'opère celle de l'altérité. Cette dernière n'est plus adossée à la projection fantasmatique du discours colonial. Ainsi, et sans surestimer l'ampleur de la démocratisation d'internet, l'exemple de l'art numérique égyptien et de ses succès récents montrent une curiosité internationale et un accès croissant aux nouveaux réseaux sociaux. Cette ouverture sur plusieurs échelles d'information et de communication entraîne la conscience d'une altérité moins radicale.

En outre, on peut se demander si l'art ne fait que réfléchir les sociétés et leurs relations, ou si, comme le souligne l'historien d'art Thierry Dufrêne, il accède à un au-delà de ces représentations. Dans le contexte d'un débat sur le statut de l'art contemporain dans le « régime des images »⁵⁰⁰ proposé par l'anthropologue Philippe Descola, Thierry Dufrêne considère en effet que la pratique de l'artiste est l'expression d'un groupe, d'une civilisation, mais qu'elle les dépasse également, qu'elle invente des « solutions qui créent une utopie qui dépasse sa propre civilisation⁵⁰¹ ». Dans le cas de l'art urbain, ce dernier décrit une démocratie directe et sociale, à l'encontre des profondes inégalités de la société égyptienne et de ses réflexes sécuritaires qui ont permis le retour des militaires au pouvoir avec l'élection d'Al-Sissi, en juin 2014. Sur le plan culturel, l'annulation du cliché pour réduire le culturalisme ambiant promeut une moins grande crispation identitaire que dans la

⁴⁹⁹ "It is about the possibilities of making a difference in the way we image ourselves and others though the specificities of new cultural encounters. Dialogues of the present are informed by the past but the present is the only place of making a future where otherness, though gender or cultural stereotypes and any form of essentialing on grounds of difference, has no place." Lloyd, Fran, dir., *Contemporary Arab women's art, Dialogues of the Present*, Principal Colour, UK, 1999, p. 44.

⁵⁰⁰ Dufrêne, Thierry, Quel régime des images pour l'art contemporain, Conférence du 18 décembre 2010, <http://www.quaibrantly.fr/fr/programmation/salondelecture/archives/autour-des-expositions/la-fabrique-des-images.html>

⁵⁰¹ Idem.

réalité tant locale qu'internationale. Ainsi, l'art global n'est-il pas l'utopie d'une démocratie mondiale ? Pourtant, ces progrès dans la perception des différences n'excluent pas les risques d'un déni lénifiant non pas de l'altérité, mais d'une opposition plus radicale de la part des artistes. Ainsi, la « fonction conciliatrice » de l'art est soulevée par Jocelyne Dakhliia :

« Et s'il (l'art) figure une scène de résolution des conflits, d'harmonie et de concorde dans la différence, comment pourrait-il, simultanément, faire écho aux voix les plus discordantes, amplifier les termes mêmes de l'affrontement en cours entre 'Orient' et 'Occident' ou entre 'Islam' et 'Occident'⁵⁰². »

Cette tentative de résolution des conflits par l'art n'est-elle pas d'ailleurs redoublée par l'enquête anthropologique ? Que ce soit en tant que commissaire d'exposition, ou en tant qu'enquêtrice pour ma recherche, je n'ai logiquement pas été confrontée à une volonté de rupture avec l'Occident ou ses représentants, de la part d'artistes désireux d'intégrer le système de l'art international. Ce qui n'empêchait pas les artistes d'accuser l'Occident d'impérialisme culturel et économique, de pointer l'ethnocentrisme de la quête d'une altérité exotique de la part des commissaires d'exposition, et même d'ironiser sur la permanence de l'orientalisme dans l'enquête anthropologique. Si c'est donc en conscience des rapports de force sous-jacents que se sont établies les relations de travail artistiques et théoriques, je me demande encore dans quelle mesure j'ai laissé la place pour l'expression d'une plus grande radicalité politique. De même, en l'absence de la conviction du partage d'un territoire commun de pensée et de valeurs comment échapper à la projection d'altérité, précisément à la mesure de la crispation identitaire ou politique de l'interlocuteur et dans ce contexte comment autoriser une parole libre mais également accéder au lieu de la rupture de la communication mutuelle ? De façon complémentaire, il n'est pas aisé de départager le choix de l'art global d'un discours de façade, nourri d'une pensée admise et répétée, de la fusion des identités dans un art mondial, néanmoins vécu comme occidental, les apports de forces inégaux du marché et de la critique spécialisée se situant prioritairement au Nord et étant ainsi susceptible d'orienter les critères esthétiques en fonction d'un art initié en Occident.

⁵⁰² Dakhliia, Jocelyne, « Pleinement contemporains », in Dakhliia, Jocelyne, dir., *Créations artistiques contemporaines en pays d'Islam : des arts en tension*, Kimé, coll. "Esthétiques", France, 2006, p. 54-55.

Au terme de cette recherche qui articule l'orientalisme et la Révolution, on peut se demander ce qu'il advient de l'enjeu identitaire dans l'art populaire révolutionnaire. Les contextes politiques et artistiques rappellent qu'il y a un peuple, mais les représentations de ce dernier et l'accès croissant à l'art par le graffiti et le numérique n'empêchent pas un nationalisme esthétique dans l'usage de la calligraphie orientale ou celui extrêmement fréquent du drapeau au sein de la culture visuelle révolutionnaire. Lara Baladi insiste ainsi sur l'objectif identitaire sinon nationaliste de la multiplication et de la diffusion des emblèmes, tel le drapeau égyptien, qu'elle a photographié en 2011, comme un serpent géant dominant et sillonnant la foule rassemblée sur la place Tahrir (voir chapitre 2). Pour sa part, le sémioticien Mohammad Abdelhamid analyse les inscriptions murales en Égypte et décortique la réappropriation locale d'une pratique venue d'Occident et en particulier des États-Unis :

« Ce qui ressort tout de suite de ce graff, ce sont les couleurs du drapeau égyptien : noir, blanc et rouge. Pochoir effectué à la bombe, le style est complexe et précis. Contrairement au graff précédent, celui-ci apporte une touche orientale. La calligraphie est employée dans ce cas, l'artiste utilise un mode d'expression a priori occidental mais se l'approprie et le transpose à une situation locale. Quoi de mieux que d'opter pour la calligraphie pour effectuer un graffiti ? Cet art oriental offre une liberté totale à l'artiste, il peut ainsi écrire, les mots ou même les lettres, dans l'ordre qu'il souhaite. Nous pouvons donc surnommer ce type de travail le « calligraffiti »⁵⁰³.

De même, l'engouement des commissaires d'exposition étrangers pour les représentations de la Révolution, n'exclut pas une projection identitaire sur les questions politiques. La curiosité se combine avec un fantasme d'altérité exotique et une perception évolutionniste de l'histoire, dont on peut se demander si la poursuite des combats en Syrie et l'arrêt de la Révolution, avec la libération de Moubarak en décembre 2014, auront une incidence sur l'art. J'ai tenté d'analyser une partie de l'art actuel des pays du Moyen-Orient et en particulier d'Égypte, en gardant à l'esprit l'enjeu de la contemporanéité. Ainsi, certains auteurs, comme Nada Shabout, soulignent la difficile adéquation de l'histoire de l'art de la région avec la modernité et à la contemporanéité, édictées de façon linéaire et évolutionniste par l'Occident.

⁵⁰³ Abdelhamid, Mohammad, « La transgression discursive en Égypte à travers les inscriptions murales: le graffiti sur les réseaux sociaux, un nouveau champ de contestation », *IRIE*, vol. 18, 2012, <http://www.i-r-i-e.net/inhalt/018/Abdelhamid.pdf>

Pourtant, il faut rappeler que cette vision de l'histoire est loin d'être uniforme chez les Occidentaux et que certaines recherches interrogent « le rapport entre art contemporain et régimes de temporalité historique – là où l'art élabore, par ses moyens propres, la remise en question d'une conception progressive et linéaire du temps historique⁵⁰⁴ ». Ce qui permet d'ailleurs de considérer les différentes échelles temporelles de l'art populaire, le temps de l'événement révolutionnaire et de la victoire du peuple, éphémère en Égypte, incertaine en Syrie, le temps moyen de l'engagement des artistes pour la justice sociale et le temps long de la réappropriation de l'orientalisme colonial. Cet auto-orientalisme trouve sa résolution dans la construction d'une connaissance fondée sur la réappropriation d'un savoir occidental lui-même construit à partir de sources orientales, comme le montre le colloque « L'Orientalisme et après ? Médiations, appropriations, contestations », en 2011 :

« Ce n'est pas d'hier en effet que les élites arabes et musulmanes se sont préoccupées de revisiter leur histoire et leur patrimoine. Elles ont souvent pris pour guides en la matière des orientalistes occidentaux, savants philologues ou archéologues, écrivains ou artistes. Ce n'était qu'un légitime retour des choses puisque l'orientalisme avait bâti son savoir et ses images en puisant largement auprès d'informateurs, de traducteurs et de médiateurs autochtones. C'est donc l'Orient reconstruit par les Orientaux, en miroir de l'Orient des orientalistes, qui fera l'objet de ce colloque. On se demandera notamment comment des intellectuels, des artistes, des agents culturels, mais aussi des collectionneurs et des savants, reconstruisent et recréent une image de leur propre monde en dialogue avec un savoir, un ensemble de représentations héritées, en partie critiquées ou récusées, mais finalement révisées et réappropriées⁵⁰⁵. »

De l'ostentation culturelle des artistes du Moyen-Orient, ce miroir tendu par l'Occident, le sociologue Tzvetan Todorov dans la préface de l'édition française de *L'Orientalisme*, en 2003, affirme qu'il est susceptible de retournement et de révélations, sur nous-mêmes :

« L'Orientalisme d'Edward Saïd part de ce cadre méthodologique, pour soumettre à l'analyse un type de discours dans notre société. Un discours propre

⁵⁰⁴ Texte programmatique émanant de l'unité de recherche ACTH – Art contemporain et temps de l'histoire.

⁵⁰⁵ Colloque « L'Orientalisme et après ? Médiations, appropriations, contestations », Paris, 15-17 juin 2011.

en fait à toute société, mais dont les formes permettent de caractériser une civilisation : le discours qu'elle tient sur l'autre⁵⁰⁶. »

Edward Saïd voyait dans l'orientalisme « une forme de restructuration romantique de l'Orient, qui le restitue au présent à la façon d'une rédemption⁵⁰⁷. »

Cette idée de salut dans l'interprétation occidentale de l'altérité est reprise par Jean-Loup Amselle qui invoque le processus de « régénération » symbolique par l'exotisme que constitue la pauvreté pour les pays du Nord⁵⁰⁸ ou l'art des pays du Sud⁵⁰⁹. L'exotisme qu'il soit culturel ou social, constituerait ainsi une altérité en miroir, une procédure perverse d'identification, cyniquement réconfortante. À l'inverse de cette projection narcissique sur la pauvreté dans l'art, le philosophe François Dagognet invite à une réévaluation du quotidien, du banal, de l'objet pauvre et même du déchet afin de « sauver ce qui est méprisé », car « c'est souvent avec le presque rien, l'abandonné, qu'on invente »⁵¹⁰. Cette « compassion pour le fragile⁵¹¹ » se double d'une relation sensible à l'objet qui intègre une dimension sensuelle et imaginaire, sinon magique, un sacré tel que Michel Leiris l'identifie dans la vie quotidienne et prioritairement dans les objets qui recèlent une existence liée à la mémoire de l'enfance⁵¹². Cette relation sensible disparaît chez Walter Benjamin qui lui substitue le kitsch comme dévaluation de l'art et médiation entre l'usure de l'objet et le rêve, lui-même n'étant plus que le « chemin de traverse menant au banal⁵¹³ ». À l'inverse, Paul Claudel évoque la « volonté latente et fée » des objets usuels et usés, dans une relation sensible dont je me demande si elle persiste dans l'art populaire ou kitsch, le recyclage de l'objet pauvre, ou même de l'image commerciale, pour les artistes et leurs publics.

À écouter parler les artistes, j'ai souhaité me faire le relai de leur volonté de subvertir les injonctions nationalistes locales et internationales, de se vivre en artistes universels, de piocher dans le répertoire esthétique mondial et d'y insérer leurs

⁵⁰⁶ Tzvetan Todorov, Préface de Saïd, Edward, *L'Orientalisme L'Orient créé par l'Occident*, Seuil, coll. La couleur des idées, 2013,, p. 21.

⁵⁰⁷ Edward Saïd, *L'Orientalisme, L'Orient créé par l'Occident*, Seuil, coll. La couleur des idées, 2013, p. 281.

⁵⁰⁸ Jean-Loup Amselle, « L'Afrique », *Africa Remix, l'Art contemporain d'un continent*, Centre Pompidou, 2005, p.71.

⁵⁰⁹ Jean-Loup Amselle, *Idem*, p. 68.

⁵¹⁰ Dagognet, François, *Des Détritus, des déchets de l'Abject. Une Philosophie écologique*. Col les empêcheurs de penser en rond, 1997, pp. 25, 22-23.

⁵¹¹ Dagognet, François, *Idem*, p.211.

⁵¹² Leiris, Michel, « Du sacré dans la vie quotidienne », in Hollier, Denis, *Le collège de sociologie, 1937-1939, folio, essais*, 1995, p. 94-119.

⁵¹³ Benjamin, Walter, « Kitsch onirique », *Œuvres II*, Gallimard, Folio, 2005, p. 7.

pratiques, au titre de leur pratique artistique et non de leur exotisme ou de leur altérité culturelle. J'ai posé l'hypothèse que le choix du détournement de la culture populaire était le moyen pour eux de réaliser un compromis viable entre la demande identitaire des publics, leur appartenance et leur volonté aussi de s'en distancier pour être considérés comme des artistes à part entière et non des ressortissants exemplaire de tel ou tel contexte. J'ai trouvé une coïncidence signifiante entre la contre-culture kitsch des années 1970, aux États-Unis, préambule au mouvement *punk* et le kitsch utilisé par les artistes du Moyen-Orient. Le kitsch porte en lui une négation de l'équivalence entre hiérarchie de valeur et ordre social. Non pas qu'il soit l'anti-art dénoncé par les penseurs occidentaux, comme Clément Greenberg, en 1939, ou Hermann Broch, en 1955, pour signifier l'avènement de la culture de masse, mais plutôt qu'il subvertit, par son inversion hiérarchique entre l'art reconnu par la bourgeoisie et l'art populaire, l'ordre social existant, en particulier dans les sociétés inégalitaire du Moyen-Orient, opérant une réévaluation du peuple. Il ne s'agit pas de promouvoir la vision romantique ou populiste, d'une rédemption par une authenticité populaire hypothétique, mais de parier sur une égalité en dignité et en humanité. Cet art du renversement social que j'ai appelé populaire, n'est pas celui d'une tendance à la mode dans l'art contemporain, c'est l'aspiration à plus d'équité artistique et politique. Et quand la science ne parvient plus à refluer la confusion ordinaire entre l'Islam et sa récupération folle et meurtrière, le besoin d'art est alors de rappeler la réductibilité et la fluidité des identités.

Bibliographie

Art contemporain, culture et histoire du Moyen-Orient :

- Abaza, Mona, *The Changing Consumer Culture of Modern Egypt: Cairo's Urban Reshaping*, Brill/American University of Cairo Press, 2006.
- Idem, « On Egypt public space and media ». *Theory, Culture & Society* blog 22 March, 2011, <http://theoryculturesociety.blogspot.de/2011/03/mona-abaza-on-egypt-public-space-and.html>
- Idem, *Twentieth-century Egyptian Art: The Private Collection of Sherwet Shafei*, American University Press, 2011.
- Idem, « The Art of Narrating the Egyptian Revolution: An Interview with Alaa Awad », 18 April 2012, <http://vimeo.com/40476138>
- Idem, « Walls, Segregating Downtown Cairo and the Mohammad Mahmoud street », *Theory Culture Society*, published on line 9 October 2012, <http://tcs.sagepub.com/content/early/2012/09/28/0263276412460062>
- Idem, « An Emerging Memorial Space? In Praise of Mohammed Mahmud Street », *Jadaliyya*, 10 mars 2012 <http://www.jadaliyya.com/pages/index/4625/an-emerging-memorial-space-in-praise-of-mohammed-m>
- Idem, « The Buraqs of 'Tahrir' », *Jadaliyya*, May 27 2012, <http://www.jadaliyya.com/pages/index/5725/the-buraqs-of-tahrir>
- Idem, « The Revolution's barometer », *Jadaliyya*, June 2012, <http://www.jadaliyya.com/pages/index/5978/the-revolutions-barometer>
- Idem, « The Dramaturgy of a street corner », *Jadaliyya*, January 25 2013, <http://www.jadaliyya.com/pages/index/9724/the-dramaturgy-of-a-street-corner>

- Idem, "Satire, Laughter and Mourning in Cairo's Graffiti", Orient-Institut Studies 2, 2013, http://www.perspectivia.net/content/publikationen/orient-institut-studies/2-2013/abaza_satire

- Idem, « Intimidation and Resistance : imagining gender in cairene graffiti », Jadaliyya, June 30 2013, http://www.jadaliyya.com/pages/index/12469/intimidation-and-resistance_imagining-gender-in-ca

- Idem, « Mourning, Narratives and Interaction with the martyrs through Cairo graffiti », E-International Relations, october 7 2013, <http://www.e-ir.info/2013/10/07/mourning-narratives-and-interactions-with-the-martyrs-through-cairos-graffiti/>

- Idem, « Three Travelling plaques become four in Mohamed Mahmoud street », Jadaliyya, July 10 2014, <http://www.jadaliyya.com/pages/index/18471/three-travelling-plaques-become-four-in-mohamed-ma>

- Abdallah, Monia, « Analyse topique d'une catégorisation artistique. Étude des lieux communs dans l'art contemporain islamique », Images re-vues (Histoire, Théorie et Anthropologie de l'art), revue du Centre Louis Gernet, du GAHOM et du CEHTA, n°1, juillet 2005. <http://imagesrevues.revues.org/324>

- Idem, « Polysynthèse d'une caractérisation entre « objet d'art » et « objet de civilisation », Canibalismes disciplinaires, Quand l'histoire et l'anthropologie se rencontrent, Musée du Quai Branly, 2009, <http://actesbranly.revues.org/229>

- Idem, « Y a-t-il un caractère spécifique à l'art contemporain arabe? », Le Corps découvert, Catalogue, Paris, Institut du Monde Arabe, 2012, pp. 169-179.

- Idem, « Baya », « Farid Belkahia », « Jellal Ben Abdallah », « Aly Ben Salem », « Abdelaziz Gorgi », « Kamel El Rafik », Modern and Contemporary Arab and Iranian Art, catalogue Sotheby's. Londres, octobre 2008.

- Idem « Identité, Altérité et art contemporain du Moyen-Orient », Revue Al-Akhar (« L'Autre ») fondée par le poète Adonis et l'artiste Kamal Boullata, printemps 2012.

- Abd Al-Fattah, Wael, Adel Siwi's work, Cairo, Artsace, 2009.
- « Abdeen residents demand removal of downtown street barricades ». Egypt Independent, 20 February 2012. <http://www.egyptindependent.com/news/abdeen-residents-demand-removal-downtown-street-barricades>
- Abdelhamid, Mohammad, « La transgression discursive en Egypte à travers les inscriptions murales: le graffiti sur les réseaux sociaux, un nouveau champ de contestation », IRIE, vol. 18, 2012, <http://www.i-r-i-e.net/inhalt/018/Abdelhamid.pdf>
- Aclimandos, Tewfic « Pourquoi la Révolution égyptienne a-t-elle eu lieu ? », <http://www.lesclesdumoyenorient.com/Pourquoi-larevolutionegyptienne.html>
- Alaoui, Brahim, Khazindar, Mona, dir., Regard sur l'art contemporain arabe, Collection de la Fondation Kinda, Paris 2002.
- Idem, Art contemporain arabe : collection du Musée de l'Institut du monde arabe, Éditions de l'Institut du monde arabe, 1988.
- Ammar Al Beik, Catalogue, Ayyam Gallery, 2008.
- <http://vimeo.com/ammaraalbeikfilms>
- Alessandrini, Antony, Aesthetic Uprisings, Jadaliyya, May 1 2011, <http://www.jadaliyya.com/pages/index/1388/aesthetic-uprisings>
- Al-Khouly Mohammad, "Egypt's New Rulers Declare War On ... Graffiti", Al-Akbar English, 10 November 2011, <http://english.al-akhbar.com/node/1330>
- Alptekin, Hüseyin Bahri, "The Issue of 'Otherness' has Become a Cliché, But the Problem Still Exists", interview from Raimund Minichbauer, eicp, <http://eipcp.net/policies/2015/alptekin/en>

- Ambrosini Chenivresse, Victoria, « l'art et le nationalisme en Égypte », *Africa & Méditerranée* 43-44, 2003.
- idem, « The Contemporary egyptian art in between cultural diversity and singularity », in Hogberg, Anna, ed., *On Location*, Stockholm, 2003.
- Idem, « Photographie et vidéo, médiums pour un renouveau artistique, en Syrie et dans les pays du Moyen-Orient », in Photoquai, *Le Monde regarde le monde*, Paris, 2007.
- Idem, « art, kitsch et nationalisme en Égypte et en Syrie », *artpress*, avril 2007.
- idem « L'Art, la guerre et la mémoire au Liban », in Nicolas Puig, Franck Mermier, dir. *Itinéraires esthétiques et scènes culturelles au Proche-Orient*, Institut Français pour le Proche-Orient, Beyrouth, 2007.
- Idem, « La Biennale du Caire » *artpress* 332, mars 2007.
- Idem, « Paris vu de Damas », in Paris, Damas : regards croisés, Europia productions, 2008.
- Idem, « Dubaï et les avatars régionaux du boum de l'art », *artpress* 341, janvier 2008.
- id, Catalogue de l'exposition *Hybridité*, Université du Caire, 2003.
- id, Catalogue de l'exposition *Kitsch*, Damas, 2007.
- id, Catalogue de l'exposition *2-Kitsching*, Le Caire, 2007.
- id, « Kitsch identitaire et esthétique transculturelle », *Le Corps Découvert*, Catalogue de l'exposition, 26 mars au 15 juillet 2012, Paris, Institut du Monde Arabe, 2012, pp. 79-93.

- Amrsadeghi, Hamid, Irving, Mark, Downey, Antony, *Different Sames : New perspectives in contemporary iranian art*, Thames Et Hudson, Londres, 2009.

- Amirsadegeghi, Mikdadi Salwa, Shabout, Nada, éd., *New vision. Arab Contemporary Art, in the 21st Century*, TransGlobe Publishing, 2009.

- Apsden, Peter, "A forecast prevision of the Arab spring", *Financial Times*, July 8 2011,
<http://www.ft.com/intl/cms/s/2/577d23e2-a86d-11e0-8a97-00144feabdc0.html#axzz2TN7LX28P>

- Aspden, Peter, « The Power of painting », *Financial Times*, May 12 2012,
<http://www.ft.com/cms/s/2/d0242cd0-9a7c-11e1-83bf-00144feabdc0.html#axzz2Snb1YKhO>

- Bahout Joseph. *Olivier Carré. Le nationalisme arabe*, 1993, vol. 58, n° 1, pp. 185-188.
http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/polit_0032-342x_1993_num_58_1_4183_t1_0185_0000_5

- Baladi, Lara, "When Seeing is belonging: the Photogrphy of Tahrir square", *Creativetime reports*, <http://creativetimereports.org/2013/01/25/tahrir-revolution-in-media-res/>

- Baladi, Lara, « Alone, Together », *Guernica*, 25 janvier 2013,
<http://www.guernicamag.com/daily/lara-baladi-alone-together/>

- Balaÿ, C, « Naissance et développement de la prose persane moderne », *Les Annales de l'autre islam*, n°9, 2002, pp.197-213.

- Battesti, V., Ireton, F., *L'Égypte au présent. Inventaire d'une société avant Révolution*, Actes Sud, Lonrai, 2011.

- *"Black Out – Khaled Saeed – Anti Mubarak Protest Video," a short documentary shot by Mohamed El Hadidi, edited by Mayye Zayed and subtitled by Sara Hatem.*
<http://www.youtube.com/watch?v=7u1C79X88e4>

- Beaugé, G., Clément, J.-F., dir, *L'Image dans le Monde arabe*, Paris, CNRS, 1995.

- Belmenouar, Safia, « Art contemporain arabe », *Transcontinentales*, 12/13 | 2012,
<http://transcontinentales.revues.org/1317>

- Benfodil, Mustapha, "Art, action et esthétique de la révolte. Quand la Révolution arabe s'invite à la 10^e biennale de Sharjah", *Lignes* octobre 2011,
<https://dictionnaires.ensad.fr/cairn/revue-lignes-2011-3-page-112.htm>

- Ben Hossain Alaoui, Brahim, dir, *Art contemporain arabe*, Institut du Monde Arabe.

- Boskovitch, Angela, *Photo Essay : Coloring a street of protest*, Sada, Carnegie endowment for international peace, January 14, 2014,
<http://carnegieendowment.org/sada/2014/01/14/photo-essay-coloring-street-of-protest/gydj>

- Boex, Cécile, « La grammaire iconographique de la révolte en Syrie : usages techniques et supports »,
https://www.academia.edu/6104063/La_grammaire_iconographique_de_la_revolte_en_Syrie_usages_techniques_et_supports

- Boutaleb, Assia, « Égypte : Révolution et luttes sociales ». *Le Monde*, 12 février 2013.

- Bouwhuis, Jelle, "Hala Elkoussy: The Myths & Legends Room – The Mural », http://universes-in-universe.org/eng/nafas/articles/2010/hala_elkoussy

- Charbel, Jano, "Graffiti week returns with calls to resume revolution", *Almasryalyoum*, 25/01/2012,
<http://www.egyptindependent.com/print/618131>

- Chick, Kristen, « Egyptian graffiti artist Ganzeer arrested amid surge in political expression », The Christian Science Monitor, May 26 2011, <http://www.csmonitor.com/World/Middle-East/2011/0526/Egyptian-graffiti-artist-Ganzeer-arrested-amid-surge-in-political-expression>

- Collet, Bernard, « Youssef Nabil », Ici, ailleurs, Paris, Skira Flammarion, 2013.

- Compte-rendu anonyme du séminaire « Nouveaux medias et Révolutions arabes: comparaison Syrie/Égypte », <http://www.cedej-eg.org/spip.php?article497>

- Contemporary art in the Middle East, Artworld, black dog publishing, London 2009.

- Cricton-Miller, Emma, « Lebanon's art scene », Visual Arts, 2010, <http://www.ft.com/intl/cms/s/2/e47977d2-d19f-11df-b3e1-00144feabdc0.html#axzz2mKFItAtq>

- Daftari, Fereshteh, Baird, Jill, « Safar/Voyage, Works by Arab, Iranian, and Turkish Artists », Catalogue, Vancouver, Douglas & McIntyre Publishers Museum of Anthropology at the University of British Columbia, 2013.

- Dakhliya, Jocelyne, dir., Créations artistiques contemporaines en pays d'Islam : des arts en tension, Kimé, coll. "Esthétiques", France, 2006.

- Dakhliya, Jocelyne, « Pleinement contemporains », Islamicités, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 2005, pp. 11-61.

- Dakhliya, Jocelyne, Islamicités, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 2005.

- Darabi, Leila, « Looped and Layered », 2009, <http://www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/tehranbureau/2009/06/looped-and-layered.html#ixzz2NiUSMW7L>

- Davies, Claire, « Peripheral and Other Stories », <http://halaekoussy.com/peripheral-2005?photo=13>

- Delacourt, Sandra, 25 ans de créativité arabe, catalogue, Institut du Monde Arabe, Paris, 2012.

- Demerdash, Nancy, Consuming Revolution: Ethics, Art, and Ambivalence in the Arab Spring. *New Middle Eastern Studies*, 2 (2012), <http://www.brismes.ac.uk/nmes/archives/XXX>

- Diken, Bülent, Carsten, Bagge Laustsen, « Postal Economies of the Orient », published by the Department of Sociology, Lancaster University, Lancaster LA1 4YL, UK at <http://www.comp.lancs.ac.uk/sociology/papers/Diken-Laustsen-Postal-Economies.pdf> 2002, <http://www.lancaster.ac.uk/sociology/research/publications/papers/diken-laustsen-postal-economies.pdf>

- Drake, Cathryn, "Good clean fun", Cairo, 12.21.10, <http://artforum.com/diary/id=27074>

- Eigner, Saeb, L'art du Moyen-Orient, L'Art moderne et contemporain du monde arabe et de l'Iran, Du Toucan Eds, 2010.

- El-Hawary, Nouran Al-Anwar, "The graffiti of Mohamed Mahmoud and the politics of transition in Egypt: The transformation of space, sociality and identities", Digital Archive and Research Repository, The American University in Cairo, september 2014, <http://dar.aucegypt.edu:8080/handle/10526/4081>

- El Husseiny, Basma, "Art and Social Transformation", Heinrich Böll Stiftung. The Green Political Foundation, March 13, 2012, <http://www.boell.de/educulture/education-culture-art-and-social-transformation-14151.html>

- Elkamel, Sara, "The street is watshing you: digital installation engages Downtown crowd", Ahramonline, Thursday 25 Apr 2013, <http://english.ahram.org.eg/News/70075.aspx>

- Elkayal, Heba, "Ganzeer: The De facto Cultural Operator", Daily News Egypt, 27 July 2011, <http://www.dailynewsegypt.com/2011/07/27/ganzeer-the-de-facto-cultural-operator/>

- El-Sigarny, Sarah, « Cairo Art festivals engulfed in politics, Egypt Pulse, <http://www.al-monitor.com/pulse/originals/2013/05/cairo-culture-festivals-combine-art-politics.html>

- El Rashidi, Yasmine, "Art or vandalism", Index on Censorship, <http://www.indexoncensorship.org/2011/09/art-or-vandalism/>,

- Elwakil, Mai, "Amal Kenawy: Society and the street", Egypt Independent, Al-Masry Al-Youm, 4.01.11, <http://www.egyptindependent.com/node/287430>.

- El Zein, Rayya, Ortiz, Alex, "Signs of the Times: the Popular Literature of Tahrir Protest Signs, Graffiti, and Street Art", *Shahadat*, Art @ East, April 1 2011, http://issuu.com/arteeast/docs/shahadat_january25_final?e=2775683/3006423

- Estève, Julie, « Farhad Moshiri, Plastique et toc pour une expo jubilatoire, dyptique n°3, décembre 2009-janvier 2010, http://www.galerieperrotin.com/press/Farhad_Moshiri-press-40.html

- Fathi, Hassan, Construire avec le peuple, La Bibliothèque arabe Ed. Jérôme Martineau, 1970

- Ferguson, W., Bruce, "Art of Protest. Pre-revolutionary artistic works mirror social and political turbulence", news@auc, October 3, 2012, http://www.aucegypt.edu/newsatauc/Pages/story.aspx?eid=956&utm_source=newsat_auc&utm_medium=email&utm_campaign=news-

- Findlay, Cassie, "Witness and trace: January 25 graffiti and public art as archive", Interface, vol.4 (1), pp. 178-182, May 2012, <http://www.interfacejournal.net/wordpress/wp-content/uploads/2012/05/Interface-4-1-Findlay.pdf>

- www.ganzeer.com

- Ghandour Hert, Maya, « L'Humanisme pictural de Georges Daoud Corm », L'Orient Le Jour, décembre 2013.

- Golshiri, Barbad, « For They Know What They Do Know Positions », June 2009, <http://e-flux.com/journal/view/80>

- Gonzales-Quijano, Yves, « La Révolution graphique égyptienne », 22 décembre 2011, <http://owni.fr/2011/12/22/la-revolution-graphique-egyptienne/>

- Idem, « Les limites du miracle Facebook : l'exemple syrien, mai 2011 », <http://cpa.hypotheses.org/2734/print/>

- Idem, « *Virtual* et *concrete* : petite contribution à la création de la Révolution égyptienne », décembre 2011, <http://cpa.hypotheses.org/3137/print/>

- Idem, « La Révolution arabe : une création sans chef (d'œuvre) et dialogique, décembre 2011, <http://hypotheses.org/18400>

- Idem, Pourquoi le "printemps" pouvait-il être arabe ? : vers une anthropologie du numérique dans la "région arabophone", 7 avril 2014, <http://cpa.hypotheses.org/5081>

- Idem, The Pixelised revolution : art et Révolution », décembre 2011, <http://cpa.hypotheses.org/3178/print/>

- Idem, "Culture et Révolution en Egypte (2/2) : les arts visuels dans la société en conversation", 29 mai 2013, <http://cpa.hypotheses.org/4403/print/>

- Idem, L'art arabe contemporain, métaphore d'un effondrement, 6 octobre 2014, <http://cpa.hypotheses.org/5301>

- « Graffiti of a social cause : Zeft, Nazeer, Nemo and Mona Lisa Brigades », <http://suzeeinthecity.wordpress.com/>

- Gröndahl, Mia, "Revolution graffiti, street art of the new Egypt", The American University in Cairo Press, 2012.

- Guibal, Claude, Salaün, Tangi, L'Egypte de Tahrir, Anatomie d'une Révolution, Seuil, Paris, 2011.

- Hamdy, Basma, Stone, Don, Eltahawy, Walls of Freedom. Street Art of the Egyptian Revolution, <https://www.google.fr/search?q=Walls+of+Freedom:+Street+Art+of+the+Egyptian+Revolution&client=firefox-a&hs=0PB&rls=org.mozilla:fr:official&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=CRONUe62LoH40gW4zoC4BA&ved=0CGwQsAQ&biw=1064&bih=611>

- Ibrahim, Sonallah, Les Années de Zeth, Acte Sud, 1993.

- « L'Iran dévoilé par ses artistes », artpress2, mai/juin/juillet, 2010, trimestriel n°17.

- Issa, Rose, Krifa, Michket, Arab photography now, Edition Kehrer Verla, 2011.

- Issa, Rose, Ruyin, Pakbaz and Shayegan, Daryush, Iranian Contemporary Art, Booth-Clibborn, London, 2001.

- Jeffrey, Ian, « Present and Future: The Photography Of Hala Elkoussy », <http://halaelkoussy.com/reconstruction-2003>

- Kavandi, Fateh, "A Graphic Iranian Hero, Rostam II – The Return", Mashallah, 2011, <http://mashallahnews.com/?p=2145>

- Keizer, "Street art is an unconscious creative collective", <http://blerilleshi.wordpress.com/2013/02/09/street-art-is-an-unconscious-creative-collective/>

- Sur Keizer
- <http://streetart.wix.com/cairo#!contact>
- <http://suzeeinthecity.wordpress.com/2011/09/10/this-is-not-graffiti-group-exhibition-at-townhouse-gallery-of-contemporary-art/>
- <http://uprisingsintranslation.tumblr.com/post/21288303336/keizer-series-part-two>
- <http://www.youtube.com/watch?v=q7JHbwVD2wU>
- http://www.youtube.com/watch?v=35juUXF7hU&feature=youtu.be&fb_source=message
- <http://the-effendi.blogspot.fr/2011/11/keizer-egypts-mysterious-street-artist.html>

- Keshmirshekan, Hamid, « Neo-traditionalism and modern iranian painting : the Saqqa-kaneh school in the 1960s' », Iranian Studies, vol. 38, n° IV, 2005.

- Keshmirshekan, Hamid, « Reproducing modernity : contemporary iranian art since the late 1990 », in Keshmirshekan, Hamid, Admists Shadow and light : contemporary iranian art and artists

- Keshmirshekan, Hamid, Contemporary Iranian Art, New perspectives, Saki Books, octobre, 2013.

- Lahoud, Edouard, L'Art contemporain au Liban, Dar El-Machreq, Beyrouth & Near East Books, New York-Beyrouth, 1974.

- Lau, Lisa, « The Murals of Mohammad Mahmoud Street: Reclaiming Narratives of Living History for the Egyptian People », Arts & Sciences Writing Program, 2011, <http://www.bu.edu/writingprogram/journal/past-issues/issue-5/lau/>

- Lennon, John, « Assembling a revolution : graffiti, Cairo and the arab spring », Cultural Studies Review, 2014,

<http://epress.lib.uts.edu.au/journals/index.php/csrij/article/view/3203/3968>

- Lindsey, Ursula, « Amidst Political Chaos in Cairo, Artists Seize the Moment and Blossom », May 2013, <http://www.pri.org/stories/2013-05-21/amidst-political-chaos-cairo-artists-seize-moment-and-blossom>
- Lloyd, Fran, dir., Contemporary Arab women's art, Dialogues of the Present, 1999, Principal Colour, UK.
- MAD GRAFFiTi WEEK <http://www.facebook.com/MAD.GRAFFiTi.WEEK>
- Mahdavi, Sohrab, "Terrorist," in Tehran Studio Works: The Art of Khosrow Hasanzadeh, ed. Mirjam Shatanawi, London: Saqi Books, 2006.
- Mahmoud, Sayyid, "Ahmad al-Labbad: Revolutionary Walls of Memory", Al Akhbar English, August 26, 2011. <http://english.al-akhbar.com/content/ahmad-al-labbad-revolutionary-walls-memory>
- Mandelbaum, Jacques, « Syrie, l'art en armes »
http://www.lemonde.fr/international/article/2012/02/21/syrie-l-art-en-armes_1644497_3210.html#ens_id=1481132
- Maymanah, Farhat, Samawi collection, Dubaï, 2011.
- Meddeb, Abdelwahab, Occidente visto desde oriente, Bancaja, Valencia, 2005.
- Mehrez, Samia, « Watching Tahrir ». Global Dialogue Newsletter, International Sociological Association, February 2012, <http://www.isa-sociology.org/global-dialogue/newsletters2-3/english.pdf>
- Merali, Shaheen and Hager, Martin, Far Near Distance: Contemporary Positions of Iranian Artists, House of World Cultures, Berlin, 2004.

- Mermier, Franck, « La scène culturelle libanaise d'une guerre à l'autre », in Franck Mermier et Elizabeth Picard, Liban, une guerre de 33 jours, La Découverte, Cahiers libres, 2007, pp. 66 à 72.

- Moniem, Dallia, « The Defiant graffiti artist of Cairo », Africa Review, 11 août 2011, <http://www.africareview.com/Arts+and+Culture/Cairo+burgeoning+street+art+scene/-/979194/1217164/-/vb089p/-/index.html>

- Morandière, Marilys de la, Sorman, Guy, Minoui, Delphine and Krifa, Michket Haft: 7 Artistes Contemporains Iraniens, Somogy, Paris, 2003.

- Morayef, Soraya, « The seven wonders of the revolution ». Jadaliyya, 22 March 2012. <http://www.jadaliyya.com/pages/index/4776/>

- Morayef, Soraya, « '05 Documents Egypt's street art », <http://www.aucegypt.edu/alumni/Newsletter/Pages/ArticleDetails.aspx?aid=16&Issue=April%202012>

- NAEF, Silvia, Y a-t-il une "question de l'image" en islam ?, Paris, Tétraèdre, L'islam en débats, 2004.

- NAEF, Silvia, À la recherche d'une modernité arabe, l'évolution des arts plastiques en Égypte, au Liban et en Irak, Genève, Slatkine, 1996.

- NAEF, Silvia, L'Expression iconographique de l'Authenticité (asâla) dans la peinture arabe moderne,
https://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:_XxWn_M7OGUJ:aan.mmsh.univ-aix.fr/volumes/1993/Documents/th_express-icono-asala.pdf+&hl=fr&gl=fr&pid=bl&srcid=ADGEESi2T4zHJuWFRVMvi2C5uSoMD8n1sobAr3aPdFIYbs7-YWvT63vVVcjmwytMDLVGo9OkE6e3FfpSZ7H1qopsjTDpeelXsX0zROjVvim4emcXfYh7187vZhDPYtlxzxAU36HXI1Kt&sig=AHIEtbT_9ROX-N7ehnKP6-nXqikU_vocNQ,
p. 140 et suivantes.

- Nicoarea, Georgiana. "Cairo's New Colors: Rethinking Identity in the Graffiti of the Egyptian Revolution". *Romano-Arabica Journal*. Retrieved 2014-05-10, <http://araba.ils.unibuc.ro/wp-content/uploads/2014/03/Romano-Arabica-Nr.-XIV-2014.pdf#page=246>

- Parker Ann, Neal, Avon, Hajj paintings, Folk art of the great pilgrimage, Smithsonian Inst Pr, Washington, D. C, 1995.

- Plasse Stéphanie, Guien Laura, « Hamza, Neda, Mohammed Bouazizi... Pourquoi la Révolution a-t-elle besoin de martyrs? », <http://www.slate.fr/story/39957/martyrs-revolution-hamza-bouazizi-mohammed-al-dura-neda>

- Power, Nina, « Malls and mausoleums, New Humanist », <http://newhumanist.org.uk/1737/malls-mausoleums>

- Puig, Nicolas, Mermier, Franck, dir. *Itinéraires esthétiques et scènes culturelles au Proche-Orient*, Institut Français pour le Proche-Orient, Beyrouth, 2007.

- Puig, Nicolas, *Farah. Musiciens de nocces et scènes urbaines au Caire*. Arles, Actes Sud-Sindbad, coll. « La Bibliothèque arabe », 2010.

- <http://vimeo.com/scenesfrom/noiseofcairo>

- Read, Orlando, « Egyptian Graffiti and gender politics : an interview with Soraya Morayef, mars 2013, <http://africasacountry.com/egyptian-graffiti-and-gender-politics-an-interview-with-soraya-morayef/>

- Roy, Olivier and Amiraux, Valérie, *Musulmanes, Musulmans: au Caire, à Téhéran, Istanbul, Paris, Dakar*, Indigène, Paris, 2004.

- Sassen, Saskia, "The Global Street: Making the Political", *Globalizations* vol. 8, no. 5, 2011.

- Seirafi, Mohammad, coordination, *The First Ayyam Prize, For emerging syrian artists*, catalogue de la galerie Ayyam, Sahlani Establishment, Syrie, 2007.

- Shawkat, Nabil, "Bleats on the streets", The National, Jan 17 2001, <http://www.thenational.ae/featured-content/work-in-progress/to-publish/bleats-on-the-streets.>"

- Singh, Surti, "Historical Realities of Concept Pop: Debating Art in Egypt", Jadaliyya, Dec. 17, 2014.

- Smith, Amelia, « Revolution graffiti, street art of the new Egypt, <http://ameliansmith.wordpress.com/2013/03/27/revolution-graffiti-street-art-of-the-new-egypt/>

- « Sout Al Shabab, la voix des jeunes », « Les graffitis dans la bataille »
<http://vimeo.com/67462109> ⁵⁵

- « Street Art on Mohamed Mahmoud. Photos. <http://www.inplaceofwar.net/street-art-on-mohamed-mahmoud-photos>

- suzeeinthecity, blog de Soraya Morayef sur l'art urbain, <http://suzeeinthecity.wordpress.com/>, photos des graffiti, <http://suzeeinthecity.wordpress.com/2012/02/08/in-the-midst-of-madness-graffiti-of-the-ultras-on-mohamed-mahmoud-street/> et <http://suzeeinthecity.wordpress.com/2012/02/19/auc-and-the-port-said-mural-a-personal-plea>

- Thepenier, Aude, « Art et expressions artistiques dans les Révolutions arabes », octobre 2013, <http://www.med-eu.org/documents/MED6/papers/THEPENIER.pdf>

- Tikhonova, Yulia, « Self-Orientalise: Iran Inside Out », http://www.contemporarypractices.net/essays/volume6/review/Self-Orientalise-Iran%20Inside%20Out_108-116.pdf

- Unveiled, New Art from the Middle East, Saatchi Gallery, Booth-Clibborn Ed, 2009.

- Vigneau, Jean, « L'idéologie de la Révolution égyptienne », *Politique étrangère* N°4, 1957, 22e année, pp. 445-462.

- Weber-Ashour, Katarina, Cellini, Claudia, Ibrahim, Dina, Huda Lutfi, Atlas Media, Dubai, 2012.

- Wilson-Goldie, Kaelen, “To the streets”, Frieze, http://www.frieze.com/issue/print_article/to-the-streets

- Winegar, Jessica, « Contemporary Egyptian Art, Liliane Karnouk », *International Journal of Middle East Studies*, 2000, 32, 304-306.

- Idem, *Creative Reckonings, The Politics of Art and Culture in Contemporary Egypt*, Stanford University Press, 2006.

- Idem, Schielke, Samuli, « The writing on the walls of Egypt », *Middle East Report*, 2012, 42(265).

- Idem, « Framing Egyptian Art: Western Audiences, Islam, and Ancient Egypt, Peripheral Insider: Perspectives on Contemporary Internationalism in Visual Culture », in Ramadan K, Hoxbroe S, ed., Copenhagen: University of Copenhagen Press, 2007.

- Idem, “The Walls of Tahrir”, *Middle East Report Blog*, 2013, <http://www.merip.org/mer/mer265/writing-walls-egypt>

- Wolter Lomerde, ed., *Cairo modern Art in Holland*, Chios Media BV, Amsterdam, 2001.

- WOOD, Josh, « The Maturing of street art in Cairo », *The New York Times. Middle East*, 27 juillet 2011. http://www.nytimes.com/2011/07/28/world/middleeast/28iht-M28-EGYPT-TAGS.html?pagewanted=all&_r=0

- Wright, Robin, *Rock the Casbah: Rage and Rebellion Across the Islamic World*, Simon & Schuster, New York, 2012

- Zolghadr, Tirdad, "Swell and Transfigure: The Dizzying Velocities of the Tehran Art Scene", Frieze, Issue 86, 2004.

Théorie et anthropologie de l'art (contemporain), art et politique :

- Amselle, Jean-Loup « L'Afriche », Africa Remix, l'Art contemporain d'un continent, Centre Pompidou, 2005, pp. 67-71.
- Amselle, Jean-Loup, L'Art de la friche, Flammarion, France, 2005.
- Arasse, Daniel, On y voit rien, Folio, Essais, 2003.
- Arasse, Daniel, Anachroniques, Gallimard, Art et Artistes, 2010.
- Arasse, Daniel, Histoires de peinture, Denoël, 2012.
- Ardenne, Paul, Art, L'Âge contemporain, Editions du Regard, Paris, 1997.
- Ardenne, Paul, L'art dans son moment politique, Éditions de La Lettre volée, Courtrai, 2000.
- Idem, Art, le présent, la création plasticienne au tournant du XXIème siècle, Éd. Du regard, Pampelune, 2009.
- Baqué, Dominique, Photographie plasticienne, L'Extrême contemporain, Éd. du Regard, Bilbao-Pampelune, 2004.
- Baqué, Dominique, Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire. Flammarion, Champs art, Malesherbes, 2009.
- Baxandall, Michael, L'œil du Quattrocento, Gallimard, 2008.
- Bourdieu, Pierre, Les Règles de l'art, Génèse et structure du champ littéraire, Seuil, France, 1998.

- Bourriaud Nicolas, *L'esthétique relationnelle*, édition Les presses du réel, 1998.

- Bourriaud, Nicolas, Playlist (catalogue d'exposition), Palais de Tokyo, Italie, 2004.

- Combes, Malika, Contreras Zubillaga, Igor, Emel Yavuz, Perin, dir., A l'avant-garde ! : Art et politique dans les années 1960 et 1970, Éditions P.I.E. Peter Lang, Bruxelles, 2013.

- Descola, Philippe, Par Delà nature et culture, Gallimard, 2005.

- Dufrêne, Thierry, Quel regime des images pour l'art contemporain, Conférence du 18 décembre 2010,
<http://www.quaibranly.fr/fr/programmation/salondelecture/archives/autour-des-expositions/la-fabrique-des-images.html>

- Foster, Hal, Design & Crime, les Prairies ordinaires, France, 2010.

- Vanina Géré, « Le Beau : arme politique. L'art contemporain de 1960 à 2010 », *La Vie des idées*, 2 octobre 2012. ISSN : 2105-3030.
 URL : <http://www.laviedesidees.fr/Le-Beau-arme-politique.html>

- Gell, Alfred, L'art et ses agents, une théorie anthropologique, les presses du réel, 2009.

- Greenberg, Clément, "Avant-garde et kitsch", Art et culture, essais critiques, Macula, Paris, 1988, pp. 9-28.

- Lindemann, Adam, Collectionner l'art contemporain, Taschen, 2006.

- Maunac, Sandra, Santos, Monica, A play on representation, Nafas, art magazine,
http://universes-in-universe.org/eng/nafas/articles/2009/osama_esid

- Michaud, Yves, La Crise de l'art contemporain, PUF, 1997.

- Michaud, Yves, L'Art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique, Stock, 2003.
- Michaud, Yves, Critères esthétiques et jugements de goût, Hachette, *Pluriel*,
- Millet, Catherine (1997), L'Art contemporain, Histoire et géographie, Flammarion, coll. Champs, Paris, 2006.
- Naoum, Nabil, « Regards des photographes arabes contemporains », Catalogue, Institut du Monde Arabe, Paris, 2005.
- Rancière, Jacques, Palmiéri, Christine , « Jacques Rancière, Le Partage du sensible », *Traverses*, n° 59, 2002, p. 34-40, <http://Idemerudit.org/Iderudit/9703ac>.
- Rancière, Jacques, Le Partage du sensible. Esthétique et politique, La Fabrique, Mayenne, 2002, 2012.
- Rancière, Jacques, Aisthesis, Scènes du régime esthétique de l'art, Galilée, 2011.
- Rancière, Jacques, interrogé par Wald Lassowski, Aliocha, « Le Moment esthétique de l'émancipation sociale », La Revue des livres, 1^{er} septembre 2012, <http://www.emanantial.com.ar/editorial/libros/detalles.aspx?IDL=769&IDN=79>
- Rieffel, Véronique, Ellaban, Ehab, Vingt-Cinq ans de créativité arabe, Catalogue, Paris, Institut du Monde Arabe, Paris, 2012.
- Rouillé, André, « La mode du contemporain », Parisart, n° 302, février 2010, <http://www.paris-art.com/art-culture-France/La-mode-du-contemporain/302.html>
- Schaeffer, J.-M., L'art de l'âge moderne, Paris, Gallimard, coll. Les Essais, 1992.
- Schaeffer, J.-M., Les Célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythe, Paris, Gallimard, coll. Les Essais, 1996.
- Soubeyroux, Jacques, Goya politique, Sulliver, 2011.

- Souchaud, Pierre, « Les Anthropologues d'aujourd'hui aiment-ils l'art contemporain ? », artension n°99, janvier-février 2010, pp. 66-78.

Sentiment de fin de l'art, préalable à la quête d'exotisme :

- Amselle, Jean-Loup, L'Art de la friche, Flammarion, France, 2005.
- Hans Belting, l'Histoire de l'art est-elle finie ?, Nîmes, Ed. Jacqueline Chambon, coll. Rayon Art, 1989.
- Michaud, Yves, L'Art à l'état gazeux, Stock, coll. Pluriel, Barcelone, 2003.
- Michaud, Yves, dir. L'Art et la culture, Université de tous les savoirs, Odile Jacob, Paris, 2002.
- Michaud, Yves, La crise de l'art contemporain, PUF, Paris, 1997.
- Vidal, Denis "Primitivism and Post-Primitivism in modern Indian Painting", in Jaffrelot (ed.), Christophe, India Since 1950, Society, Politics, Economy And Culture, Delhi, Yatra Books, 2011.
- Vidal, Denis, « Anish Kapoor et ses interprètes. De la mondialisation de l'art contemporain à une nouvelle figure de l'artiste universel », *Revue Européenne de migration internationale*, 2009, Vol. 25. 2009. p. 69-82.

Mondialisation culturelle et artistique. Identité, altérité, exotisme. Orientalisme, postcolonialisme. Métissage, hybridité:

- Abélès, Marc, Anthropologie de la globalisation, Payot, 280 p., 2008.
- Abélès, Marc, Pékin 798, Stock, 2011.

- Amselle, Jean-Loup, Logiques métisses, anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs, France, Seuil, 1999.

- Amselle, Jean-Loup, L'Art de la friche. Essai sur l'art africain contemporain, Flammarion, 2005.

- Amselle, Jean-Loup, Branchements, Anthropologie de l'universalité des cultures, Flammarion, coll. Champs, France, 2005.

- Amselle, Jean-Loup, « Critique postcoloniale : attention aux dérapages », Sciences Humaines, N° 193, mai 2008, <http://www.scienceshumaines.com/critique-postcoloniale>

- Appadurai, Arjun, Après le colonialisme, les conséquences culturelles de la globalisation, Saint-Amand-Montrond, Payot, 2001.

- Baqué, Dominique, Histoires d'ailleurs. Artistes et penseurs de l'itinérance, Paris, Edition du regard, 2006.

- Bayart, Jean-François, L'Illusion identitaire, Fayard, 2000.

- Benat-Tachot, Louise, Gruzinski, Serge, dir., Passeurs culturels. Mécanismes de métissage, Maison des Sciences de l'homme, 2001.

- Benjamin, Walter, « Kitsch onirique », Œuvres II, Gallimard, Folio, 2005, pp. 7-10.

- Bhabha, Homi K., « L'ambivalence du discours colonial », Sciences Humaines, N° 183, juin 2007, http://www.scienceshumaines.com/l-ambivalence-du-discours-colonial_fr_15597.html

- Bhabha, Homi K., Les Lieux de la culture, Une Théorie post-coloniale, Payot, 2007.

- Bogdan, Robert, "La mise en spectacle de l'exotique", in *Zoos humains, XIXe et XXe siècles* (sous la direction de: Nicolas Bancel, Pascal Blanchard, Gilles Boetsch, Eric Deroo, Sandrine Lemaire), éd. La Découverte, Paris, 2002

- Bourriaud, Nicolas, *Radicant, Pour une Esthétique de la globalisation*, Denoël, 2009.

- Buchowski, Michal, « The Specter of Orientalism in Europe: From Exotic Other to Stigmatized Brother », 2006, *Anthropological Quarterly* 79/3:463-482.
http://pendientedemigracion.ucm.es/info/antrosim/docs/BuchowskiMichal_The_Specter_Orientalism_In_Europe.pdf

- Collignon, Béatrice, « Note sur les fondements des *postcolonial studies* », *EchoGéo*,
<http://echogeo.revues.org/2089>

- Condé, Maryse, Diawara, Manthia, Glissant, Edouard, C. Spear, Thomas, *La Culture française vue d'ici et d'ailleurs*, Collection Lettres du Sud, 2002.

- Coquet, M., Derlon, B., Jeudy-Ballini, M., dir.- Gruzinski, Les Cultures à l'œuvre. Rencontres en art, Adam Biro/ Editions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 2005. (à propos d'alfred Gell, l'art non occidental et sa réception.

- Detienne, Marcel, *Comment être autochtone, du pur athénien au français raciné*, Seuil, 2003.

- Diamara, Manthia, *Bamako-Paris-New-York - Itinéraire D'un Exilé, Présence africaine*, (2007)

- Glissant, Edouard, *Tout-monde*, Gallimard, folio, 2002.

- Glissant, Edouard, *Introduction à la poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996.

- Godbout, Jacques, « L'actualité de l'Essai sur le don », *Sociologie et sociétés*, vol. 36, no 2, automne 2004, Les Presses de l'Université de Montréal, pp. 177-188.

- Gruzinski, Serge, et Benat-Tabot, Louise, *Passeurs culturels. Mécanismes de métissage*, Pars, Editions de la MSH, 2001.

- Gruzinski, Serge, *La pensée métisse*, Fayard, France, 2002.

- Gruzinski, Serge, Les Quatre Parties du monde. Histoire d'une mondialisation, La Martinière, 2004.

- Gruzinski, Serge, dir., Planète métisse, Acte Sud/musée du quai Branly, 2008.

- Herzog, Samuel, « Art global – Perception locale », in Dakhliya, Jocelyne, dir., Créations artistiques contemporaines en pays d'Islam, pp. 565-571.

- Kaufmann, Jean-Claude, L'Invention de soi, une théorie de l'identité, Hachette littérature, coll. Pluriel, Millau, 2009.

- Kelts, Roland, Japanamerica. How Japanese Pop Culture has invaded the U.S., New York, Palgrave Macmillan, 2006.

- Latour, Bruno, Nous n'avons jamais été moderne. Essai d'anthropologie symétrique, La Découverte, 2009.

- Laurent, Thierry, « L'extension des lieux de l'art de l'Europe au reste du monde », Questions Internationales, L'art dans la mondialisation, N° 42, mars-avril 2010, La Documentation française.

- Lazarus, Neil, dir., Penser le postcolonial, Editions Amsterdam, Paris, 2006.

- Le Goff, Jacques, Entretiens du patrimoine, tome 3 : Patrimoine et passions identitaires. Actes des entretiens du patrimoine, Fayard, 1994.

- Leniaud, J.-M., L'Utopie française. Essai sur le patrimoine, Mengès, Paris, 1992 .

- Lévi-Strauss, Claude, dir., L'identité, puf, Vendôme, 2008.

- Magdi, Basim, « Walk like an Egyptian », <http://www.universes-in-universe.de/islam/fra/2003/04/magdy/index.html>

- Martin, Jean-Hubert, Prat Thierry, Raspail, Thierry, Severi, Carlo, « Partages

d'exotismes », Artpress 259, juillet-août 2000.

- Martinello, Marco, Puig, Nicolas, Suzannes, Gilles, dir., Revue Européenne des Migrations Internationales, Créations en migrations. Parcours, déplacements, racinements, 2009 (25) 2.

- Mbembe, Achille, 2006, « Qu'est-ce que la pensée postcoloniale ? », dans Esprit, décembre 2006, p. 117-133.

- Mc Evilly, Thomas, L'Identité culturelle en crise, Arts et différences à l'époque postmoderne et postcoloniale, Jacqueline Chambon, France, 1999.

- Michaels, Walter Benn, La Diversité contre l'égalité, Seuil, 2009.

- Partage d'exotismes. Cinquième biennale d'art contemporain de Lyon, 2000.

- Postcolonialisme, Dédale, n. 5 & 6, 1997.

- Pouillon, François, dir., Dictionnaires des orientalistes de langue française, Karthala, 2008.

- Pouchepadass, Jacques, 2007, « Le projet critique des *postcolonial studies* entre hier et demain », dans SMOUTS Marie-Claude (dir.), *La situation postcoloniale : les "postcolonial studies" dans le débat français*, Presses de Sciences Po., Paris, p. 173-218.

- Quemin, Alain, « L'illusion de l'abolition des frontières dans le monde de l'art contemporain international. La place des pays « périphériques » à l'ère de la globalisation et du métissage », Sociologie et Sociétés (Canada), volume XXXIV, n°2 Automne 2002, p. 15-40.

- Quemin, Alain, "L'art contemporain international à l'heure de la "globalisation". La place de la France dans le concert des nations", *Pratiques*, n°1, 2002, pp. 100-163.

- Quémin, Alain, « Le marché de l'art : une mondialisation en trompe-l'œil »,

Questions internationales, la Documentation française, n° 42, mars-avril 2010.

- Questions internationales. L'art dans la mondialisation, La Documentation française, n°42, mars-avril 2010.

- Rémy, Julien, « Sur les *postcolonial studies* : hybridité, ambivalence et conflit », Revue du MAUSS (Mouvement Anti-Utilitariste dans les Sciences Sociales), <http://www.journaldumauss.net/spip.php?article801>

- Reynolds, Michel, Homi K. Bhabha, « Les Postcolonial studies et la notion d'hybridité », Témoignages, <http://www.temoignages.re/homi-k-bhabha-les-postcolonial-studies-et-la-notion-de-l-hybridite,50450.html>

- Saïd, Edward, Culture et impérialisme, Fayard, 2000.

- Saïd, Edward, L'Orientalisme, L'Orient créé par l'Occident, Seuil, coll. La couleur des idées, 2013.

- Sahlins, Marshall, La nature humaine, une illusion occidentale, Edition de l'éclat, 2009.

- Smouts, Marie-Claude (dir.), *La situation postcoloniale : les " postcolonial studies" dans le débat français*, Presses de Sciences Po., Paris, p. 276-289.

- Uways, Sayyid, L'histoire que je porte sur mon dos, Le Caire, Cedej, 325 p., 1989.

- Vauday, Patrick, La Décolonisation du tableau. Art et politique au XIXème siècle, Delacroix, Gauguin, Monet, Seuil, 2006.

- de la Vega, Xavier, Les mirages de l'orientalisme, Sciences Humaines n° 183, N° 183 - juin 2007, http://www.scienceshumaines.com/les-mirages-de-l-orientalisme_fr_15594.html

- de Vrièse, Catherine, « La structure et le fonctionnement du marché mondial de l'art », Questions internationales, la Documentation française, n° 42, mars-avril 2010.

- Wright, Stephen, « Vers une extraterritorialité réciproque : l'art actuel au-delà de l'opposition entre mondialisation et repli identitaire », in Dakhli, Jocelyne, dir., *Créations artistiques contemporaines en pays d'Islam*, pp . 645-648.

Art modeste, culture et art populaires. Histoire et définition du kitsch, kitsch dans l'art, clichés culturels. Enchantement, sacré dans la vie quotidienne :

- Amico, Amico, *À la Recherche du paradis terrestre. Bernard Palissy et ses continuateurs*, Paris, Flammarion, 1996.

Sur l'influence du réalisme latino-américain sur la littérature iranienne :

- Arrault, Valérie, *L'Empire du kitsch*, Éditions Klincksieck, Paris, 2010.
- Benjamin, Walter, "Kitsch onirique", *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 2000, p. 7-10.
- Isabelle Barbéris, art. "Kitsch", *Dictionnaire de la violence*, Michela Marzano (Ed), PUF, 2011.
- Beyaert-Geslin, dir., « Nouveaux Actes sémiotiques, Kitsch et avant-garde : stratégies culturelles et jugement esthétique », Septembre 2005.
<http://revues.unilim.fr/nas/sommaire.php?id=49>
- Breton, André, *L'Art magique. Une histoire de l'art*, 2d. Phébus, 2003.
- Broch, Hermann, *Quelques Remarques à propos du kitsch*, Ed. Allia, Paris 2001.
- Hermann Broch (*Création littéraire et connaissance*, « Remarques à propos de l'art tape-à-l'œil », traduction de A. Kohn, Paris, Gallimard, 1966
- Pascale Casanova, « World fiction », dans *Revue de littérature générale*, II, 1996.
- Cossery, Albert, *La Violence et la dérision*, Gallimard, 2005.

- Dagen, Philippe, Pistoletto tend ses pièges visuels au Louvre, Le Monde, le 4.5.2013.

- Dagognet, François, Les Dieux sont dans la cuisine. Philosophie des objets et objets de la philosophie. Col. Les Empêcheurs de tourner en rond, Tours, 1996.

- Dagognet, François, Des Détritrus, des déchets de l'Abject. Une Philosophie écologique. Col les empêcheurs de penser en rond, 1997

- Descola, Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2006.

- Descola, Philippe dir., La Fabrique des images, 2010, Musée du Quai Branly et Somogy éditions d'art.

- Descola, Philippe, « Une Anthropologie de la figuration », artpress 336, juillet-août 2007, pp. 56-61.

- Descola, Philippe, « L'envers du visible, onthologie et iconologie », Canibalismes disciplinaires, Quand l'histoire et l'anthropologie se rencontrent, Musée du Quai Branly, 2009, <http://actesbranly.revues.org/181>

- Di Rosa, Hervé, L'art modeste, Éd. Jannink, Paris 2011.

- Eco, Umberto, dir., Histoire de la laideur, Flammarion, 2007.

- Favret-Saada, Jeanne, Les mots, la mort, les sorts, Gallimard, folio essais, France, 2009.

- « Les Formes du sacré », muse, janvier, février, mars 2001, Bayard, n° 62

- Génin, Christophe. « Le kitsch : une histoire de parvenus ». Nouveaux Actes Sémiotiques [en ligne]. Actes de colloques, 2006, Kitsch et avant-garde : stratégies culturelles et jugement esthétique. Disponible sur : <<http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=356>

- Génin, Christophe, *Kitsch dans l'âme*, Éditions J. Vrin, Paris, 2010.

- Gingeras, Alison, « Subversion du Kitsch », *artpress* 263, septembre, 2000.

- Golsenne, Thomas, « L'Ornement est-il animiste ? », in *Histoire de l'art et anthropologie*, Paris, coédition INHA / musée du quai Branly (« Les actes »), 2009, [En ligne] URL : <http://actesbranly.revues.org/282>

- Greenberg, Clement, « Avant-garde et kitsch », *Art et culture*, Macula, 1989.

- Yves Hersant (« Résister au kitsch », in *L'Atelier du Roman*, n° 1, Arléa, Paris, novembre 1993, pp. 9 à 17)

- Hoggart, Richard, *La Culture du pauvre*, Les Editions de Minuit, 2004.

- Houellebecq, Michel, *La Possibilité d'une île*, Fayard, 2005.

- Janin, Claude, dir, *L'Animisme parmi nous*, PUF, 2009.

- Jouannais, Jean-Yves, *Des Nains, des jardins. Essai sur le kitsch pavillonnaire*, Hazan, 1999.

- Jouannais, Jean-Yves, *L'Idiotie. Art, vie, politique – méthode*, Beaux arts magazine/livres, Paris, 2003.

- Kundera, Milan, *La vie est ailleurs*, Gallimard, folio, 2006.

- Kundera, Milan, *L'Immortalité*, Gallimard, folio, 2007.

- Kundera, Milan, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Gallimard, folio, 2007.

- Le Fur, Yves titre *Le merveilleux à l'endroit du réel* éditeur-date Strasbourg : Ecole supérieure des arts décoratifs de Strasbourg, 2004 description 53 p ; ill ; 16 cm
Conférence donnée à l'école supérieure des arts décoratifs de Strasbourg dans le

cadre du cycle : Le merveilleux, l'envers du réel ?, le 19 décembre 2001 collection Confer ; 9 sujet Masques.

- Le Fustec, Claude, « Le réalisme magique : vers un nouvel imaginaire de l'autre? », *Amerika* [En ligne], 2 | 2010, mis en ligne le 25 juillet 2010, URL : <http://amerika.revues.org/1164> (doc V)

- Leiris, Michel, « Du sacré dans la vie quotidienne », in Hollier, Denis, *Le collège de sociologie, 1937-1939, folio, essais*, 1995, p. 94-119.

- Lévi-Strauss, Claude, Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss, in Mauss, Marcel, « Esquisse d'une théorie générale de la magie », *Sociologie et Anthropologie*, PUF, 2010.

- Mauss, Marcel, « Esquisse d'une théorie générale de la magie », *Sociologie et Anthropologie*, PUF, 2010.

- Mignon, Patrick, « De Richard Hoggart aux *cultural studies* », *Quelle culture défendre ?*, p. 179-190.

- Moles, Abraham, *Psychologie du kitsch. L'Art du bonheur*, Denoël, France, 1977.

- Mongin, Olivier, dir., « Quelle Culture défendre ? », *Esprit*, Mars-avril 2002.

- Normand, Jean-Michel, *Kitsch. Les Carnets du chineur*, Ed. du chêne, Turin, 1999.

- Olalquiaga, Céleste, *Royaume de l'artifice. L'émergence du kitsch au XIXème siècle*, éd. Fage, Lyon, 2008.

- Papaïs, Xavier, « Trois Formules sur la magie », *Critique* N° 673-674 (numéro spécial « 2000 ans de magie »). Paris : Minuit, Juin 2004.

- Passeron, Jean-Claude, « Quel regard sur le populaire ? », *Esprit*, Mars-Avril, 2002.

- Smadja, Isabelle, *Harry Potter, Les raisons d'un succès*, PUF, 2007.

- Souquet, Lionel, *Le kitsch de Manuel Puig*, Thèse de Doctorat sous la direction d'Albert Bensoussan, Université Rennes 2 - Haute Bretagne, 1996.

- Souquet, Lionel, « L'identité argentine ou la construction d'un mythe littéraire entre Europe et Amérique », *Amnis* [En ligne], 2 | 2002, mis en ligne le 30 juin 2002, consulté le 22 décembre 2010. URL : <http://amnis.revues.org/165>

- Sruton, Roger, « Kitsch and the modern predicament », *City Journal*, 1999, http://www.city-journal.org/html/9_1_urbanities_kitsch_and_the.html

- Veyne, Paul, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?*, Seuil, 1983.

Le rôle du marché de l'art :

- Les Echos.fr, Benhamout-Huet, Judith, L'insolente santé de la foire de Bâle, 13/6/08, <http://www.lesechos.fr/patrimoine/art-collection/300272750-l-insolente-sante-de-la-foire-de-bale.htm>

- Lindemann, Adam, *Collectionner l'art contemporain*, Taschen, 2006.

Médiateurs publics, privés et internationaux de l'art. Politiques culturelles et artistiques :

-Rapport Jobbé-Duval, Pour améliorer la participation de la France au dialogue artistique international dans le domaines des arts visuels, Ministère des Affaires étrangères, Ministère de la Culture et de la Communication, 2008.

- Fournier, Marcel et Myrtille Roy-Valex (2001), *Art contemporain et internationalisation : les rôles des galeries et des foires*, Rapport remis au ministère de la Culture et des Communications du Québec, septembre.

- Quemin, Alain, Le rôle des pays prescripteurs sur le marché et dans le monde de l'art contemporain, Paris, Ministère des Affaires Etrangères, 2001, 158 p.
- Quemin, Alain, L'art contemporain international. Entre les institutions et le marché, co-édition Jacqueline Chambon / Artprice, 2002, 270 p.
- Quemin, Alain, "Les arts plastiques. Politiques de soutien et marché de l'art", in *Institutions et vie culturelles*, Paris, *La documentation française*, 2004 (2ème édition), pp. 114-118.

Expression et représentation du pouvoir :

- Bonfait, Olivier, Les Portraits du pouvoir, Actes du colloque, éd. Somogy, coll. Histoire de l'art, Paris, 2003.
- Delporte, Christian, Une histoire de la langue de bois, Flammarion, 2009.
- Golomstock, Igor, L'Art totalitaire, Carré, 1991.
- Groys, Boris, Staline œuvre d'art totale, Ed. Jacqueline Chambon, coll. Rayon art, 1998.

« Peopolisation » de la vie politique et « tyrannie » des publics :

- Moïsi, Dominique, *La géopolitique de l'émotion*, Flammarion.
- Offenstadt, Nicolas, L'Histoire Bling-Bling. Le retour du roman national, Stock, 2009.
- Lahire, Bernard, La Culture des individus, dissonances culturelles et distinction de soi, La Découverte, 2004.

- Les Institutions culturelles au plus près du public, La Documentation française, 2002.

Art contemporain et arts populaires internationaux, points d'appui comparatifs au Japon :

- Bousteau, Fabrice, « En apesanteur dans la galaxie Murakami, Beaux Arts Magazine, septembre 2009,
http://www.galerieperrotin.com/press/Takashi_Murakami-press-12.html
- Dagen, Philippe, « Promenade au supermarché de la culture Pokemon », Le Monde, 25 août 2002.
- « Génération néo-pop, la conquête de l'Ouest », Asia Pulp, décembre 2006-janvier 2007. <http://www.galerieperrotin.com/press/Mr.-press-31.html>
- « Le Négationnisme dans les mangas », « Le monde diplomatique », <http://www.monde-diplomatique.fr/2001/10/PONS/15646>
- Lucken, Michael, L'Art du Japon au vingtième siècle. Pensée, formes, résistances, Pars, Hermann, éditeurs des sciences et des arts, 2001.
- « Mariko Mori cyber Lolita », Beaux Arts Magazine, avril 2000.
http://www.galerieperrotin.com/press/Mariko_Mori-press-6.html
- Veillon, Charlène, L'Art contemporain japonais : une quête d'identité. De 1990 à nos jours, L'Harmattan, 2009.
- Sussan, Remy, Les Utopies posthumaines ; Contre-culture, cyberculture, culture du chaos, Sophia-Antipolis, Omniscience, 2005.

En Afrique :

- Africa Remix, l'Art contemporain d'un continent, Centre Pompidou, 2005.
- Amselle, Jean-Loup, L'Art de la friche, Flammarion, France, 2005.
- Black Box. Les Afriques, Images d'exposition, Espace 251 Nord, Liège, 2005.
- Bouruet-Aubertot, Véronique, de Wavrin, Isabelle, Geoffroy-Schneiter, Bérénice, Wolinski Natacha, « Art africain, à quand la fin du ghetto ? », Beaux Arts magazine, 252, 06/2005.
- Diouf, Demanguy, Les Arts plastiques contemporains du Sénégal, Présence africaine éd., 1999.
- Ecounters of Bamako 9, African Photography Biennial, Culturesfrance éditions/ Actes Sud, 2009.
- Leiris, Michel, Miroir de l'Afrique, Paris, Gallimard, « Quarto », 1996.
- Njami, Simon, « La question du 'Nous' », Nègres, Sauvages et bougnoules. Quand l'art bat en brèche les relents colonialistes et racistes, Mouvement n° 63, p. 124-131.

Art contemporain et culture en Inde :

- Ananth, Deepak, Indian Summer, La jeune scène artistique indienne, Ecole nationale supérieure des Beaux Arts de Paris, 2005.
- Ananth, Deepak, Comment peut-on être un artiste indien ? », artpress 336, juillet-août 2007.
- Bousteau, Fabrice, « Inde : l'explosion culturelle », Beaux Arts 268, octobre 2006.

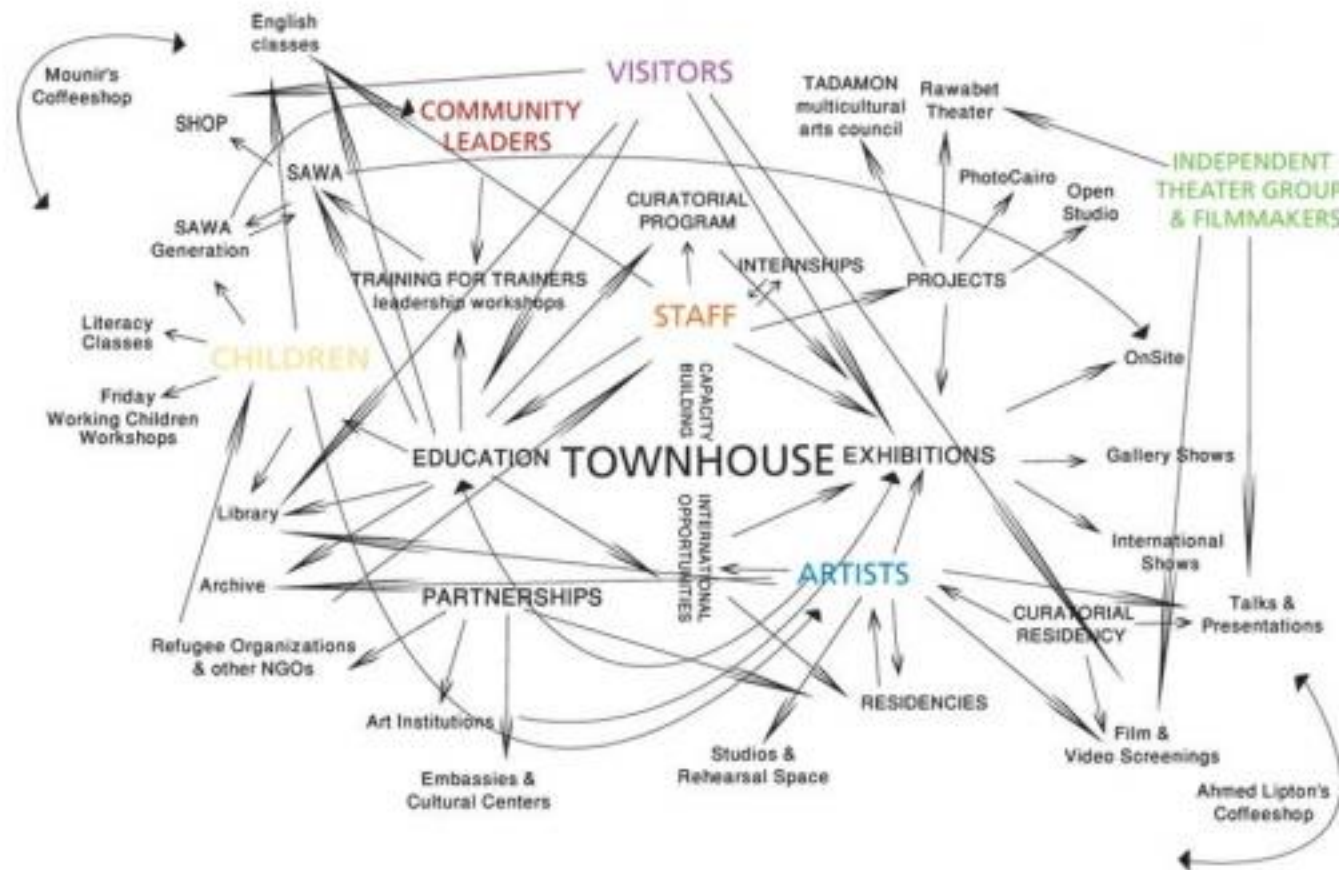
Index des artistes de la thèse

- Mohamed Abla (Égypte), 78, 157, 235-238, 301.
- Ammar Abo Bakr (Égypte), 36, 130, 183, 184, 242, 246, 249, 272, 276- 286, 294, 309-310, 312, 315, 317, 318, 319, 321-331.
- Sabhan Adam (Syrie), 218-223.
- Shirin Aliabadi (Iran), 77.
- Reza Aramesh (Iran), 184-185.
- Ahmad Askelany (Égypte), 31, 80, 187-188.
- Tammam Azzam (Syrie), 337, 338-342.
- Lara Baladi (Égypte), 27, 31, 108-109, 124-126, 129, 131, 132, 166, 189, 196, 228-230, 295-297, 299, 308, 357, 365.
- Ammar El Beik (Syrie), 336, 337, 342-345, 363.
- Georges Daoud Corm (Liban), 23, 40, 108, 370.
- Aiham Dib (Syrie), 49, 82, 133, 176, 179-180, 217-218.
- Ramy Dozy (Égypte), 153-155, 156, 162-166, 316.
- Halla Elkoussy (Égypte), 87-91, 139-140, 172, 203-206, 225, 230-232, 233, 234, 367, 371.
- Osama Esid (Syrie), 111-112, 123, 170, 202-203, 379.
- Moustafa Farroukh (Liban), 107.
- Siamak Filizadeh (Iran), 143-144.
- Ganzeer (Égypte), 35, 50, 241, 256, 279, 289-291, 311, 333-334, 367, 369, 370.
- Khaled Hafez (Égypte), 30, 68, 78, 80, 90-91, 123, 132, 141-142, 151, 224.
- Mohamed Haj Kab (Syrie), 175-177.
- Khorow Hassanzadeh (Iran), 60-61, 74-75, 123, 170, 373.
- Keizer (Égypte), 35, 51, 173-174, 190, 191, 200-201, 236-239, 242, 244, 245-275, 307, 310-311, 314, 329, 333-335, 372.
- Amal Kenawy (Égypte), 17, 30, 40, 134, 170, 173, 209, 212-216, 229-230, 238, 260, 313, 320, 346.
- Erfan Khalifa (Syrie), 176, 178-179.
- Zena El Khalil (Liban), 41, 115, 119-124, 133, 181-182.
- Huda Lutfi (Égypte), 30, 57, 78, 114-118, 137, 145, 149, 189-190, 193, 208, 298, 300-301, 377.
- Maha Maamoun (Égypte), 133, 137, 141-143, 217.

- Basim Magdi (Égypte), 19, 93-96, 110, 171-172, 384, 399-400.
- Farhad Moshiri (Iran), 70-71, 74, 109-111, 369.
- Youssef Nabil (Égypte), 111-112, 149-152, 367.
- Omar Onsi (Liban), 107.
- Ayman Ramadan (Égypte), 134, 191-200, 210-213, 223-226.
- Hani Rashed (Égypte), 157-162, 281, 290, 302-305.
- Ahmed Sabry (Égypte), 96-99, 166-168.
- Ahmed El Shaer (Égypte), 99.
- Adel El Siwi (Égypte), 125, 128-131, 132, 137-140, 144, 317, 363.
- Mohamed Shoukry (Égypte), 80.
- Mona Trad Dabaji (Liban), 113-114.
- Van Léo (Égypte), 108, 111.

Annexe 1

Les activités et les dynamiques de la galerie Towhouse au Caire :



Annexe 2

Basim Magdi « Marcher comme un Égyptien » ("Walk like an Egyptian")

La question de la diversité en ce qui concerne la représentation de l'art égyptien contemporain

Ce qui avait commencé avec le profond enthousiasme de la part de certains commissaires de rompre les codes occidentaux de la perception artistique et de démolir les stéréotypes ainsi établis a produit, sans le vouloir, de nouveaux stéréotypes. L'intérêt croissant porté aux pratiques artistiques dans les pays du Tiers Monde ajouté à l'impact de l'introduction de médias et d'idées nouvelles sur leur développement a, en grande partie, contribué à la catégorisation restrictive de ces pratiques. Les artistes du Tiers Monde sont venus à accepter un système de reconnaissance de leurs œuvres qui est de toute évidence occidental et par lequel les œuvres les plus favorisées seraient celles qui répondent à un ensemble d'attentes envers des sujets spécifiques abordés par les artistes issus du Tiers Monde.

Basé sur les opinions stéréotypées des médias occidentaux en ce qui concerne la situation sociale, culturelle et politique en Égypte, la plupart des commissaires occidentaux ne trouvent une fascination que pour l'art égyptien qui traite spécifiquement les questions sociopolitiques, refoulant les intérêts esthétiques divers comme manquant d'affinité avec la réalité locale immédiate. En accord avec ce postulat, un tracé évident définit le contexte auquel le travail d'artistes égyptiens a récemment été présenté au sein d'importantes expositions internationales. Pour la majorité de celles-ci, des artistes qui s'intéressent aux questions sociopolitiques à un niveau local ont été sélectionnés essentiellement sur la base de leur origine géographique respective (par ex. égyptienne / arabe / africaine), tenant compte des attentes culturelles, ethniques et religieuses associées à cette origine.

Bien que je ne puisse soutenir que ce genre d'exposition trouve son seul intérêt dans le géographique ou le sociopolitique, ce système a réussi à créer l'idée à l'Ouest – assez problématique, je trouve – que le travail des artistes égyptiens devrait explorer uniquement les questions d'identité, l'oppression politique, l'égalité sexuelle, les questions touchant à la religion ou à l'indifférence administrative et ce, seulement dans un contexte local délimité.

Cette situation a pour résultat que les artistes égyptiens travaillant au sein de contextes variés, basés sur une panoplie d'intérêts individuels, trouvent l'état actuel

des choses assez frustrant. L'acceptation de stéréotypes dans l'art sociopolitique en tant que représentation première de l'art contemporain en Égypte les laisse coincés entre les accusations institutionnelles d'être sous l'influence des modes occidentales et les accusations occidentales de négliger leurs "question d'identité" locale.

Sans démentir l'existence des problèmes d'identité – habituellement attribués aux pratiques colonialistes ainsi que leur répercussion – dans des pays du Tiers Monde comme l'Égypte, on ne peut soutenir que l'Europe soit privée de ce genre de débat. La population européenne, qui jusqu'à la Seconde Guerre Mondiale était principalement originaire de la région du Caucase, est devenue un mélange manifeste de races, langues et même de coutumes culturelles contradictoires. Cette situation a créé des questions d'identité complexes, basées sur la question de décider jusqu'où l'acceptation de l'Autre peut aller. Ces changements au sein de la société européenne n'ont ni vraiment été thématiques dans la production principale des artistes européens, ni ont trouvé l'approbation des commissaires.

Au contraire, la production des œuvres est basée principalement sur des idées et intérêts individuels.

Il est urgent d'interpeller cette tendance actuelle dans la pratique des commissaires en ce qui concerne l'art contemporain égyptien puisque à la longue elle pourrait compromettre la diversité artistique. Des idées nouvelles doivent être négociées entre les artistes, les commissaires et les galeries sans pour autant révoquer les intérêts d'un des partis concernés (et tout en préservant les intérêts pour la sociopolitique locale). De plus, les artistes devraient prendre l'initiative de mettre les expositions en question qui rassemblent quelques noms sous un titre à connotation géographique, ne présentant ainsi leur travail qu'au sein d'un contexte limité.

Je vois une certaine ressemblance entre cette situation et une expérience personnelle, a priori, sans aucun rapport. Lors de mon premier séjour aux États-Unis, une question souvent posée par les enfants m'a fait énormément rire: en effet, ils me demandaient si je connaissais la chanson "Walk like an Egyptian" et si, de retour à la maison, je marchais comme un Égyptien. À mon retour au Caire, j'ai beau eu chercher quelqu'un qui "marche comme un Égyptien", je n'ai trouvé personne!

Basim Magdy

Magdi, Basim, « Walk like an Egyptian », Universes in Universe / Art actuel du

